I.S.LA.
ISTITUTO DI STUDI LATINOAMERICANI
PAGANI

Giuseppe Bellini

Tra Medioevo e Rinascimento

La poesia nell'America conquistata

Oèdipus

CRUZ DEL SUR
5

Collana diretta da
Giuseppe Bellini e Pier Luigi Crovetto

I.S.LA. Istituto di studi Latinoamericani - Pagani

Giuseppe Bellini

TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

LA POESIA NELL'AMERICA CONQUISTATA

Oèdipus

© I.S.L.A. Istituto di Studi Latinoamericani
Via Perone,14
84016 Pagani (Salerno)
http://www.isla.it
e-mail:isla@isla.it

2003 © Oédipus ed., Salerno-Milano
e-mail: oedipus@tin.it

ISBN: 88 - 7341 - 070 - 7

INDICE

PREMESSA p. 9

Capitolo I
La presenza medievale in America » 11

Capitolo II
I *romances* nella conquista e nuovi cicli storici » 29

Capitolo III
Fortuna americana del *Romancero* » 55

Capitolo IV
La nuova cultura: poesia lirica ed epica » 83

Capitolo V
Diffusione dell'epica americana » 115

Capitolo VI
Recupero del mondo indigeno » 145

Premessa

L'inizio della presenza spagnola in America dà avvio alla fortuna dell'espressione e della creatività castigliane nel mondo scoperto da Cristoforo Colombo, primo autore egli stesso, con il suo "Diario di bordo", di quella che, secoli dopo, sarebbe stata definita "letteratura ispano-americana".

La descrizione delle Americhe ha il suo avvío con l'opera che raccoglie le notazioni di viaggio dello Scopritore genovese e a lui si deve la diffusione di un'immagine solare e affascinante del Mondo Nuovo che, partendo dalle isole antillane, doveva in seguito avere infinite continuazioni nelle pagine dei numerosi cronisti che accompagnarono l'esplorazione e la conquista del continente.

Ciò è valso, in gran parte, a diffondere un'idea accentuatamente rinascimentale dell'America, mondo felice, utopia meravigliosa, nonostante le dure denunce soprattutto del padre Las Casas, territorio per i francescani millenaristi del riscatto finale. Ma il Rinascimento, che pure si manifestò presto nella nuova espressione americana, importato dal mondo ispanico profondamente permeato di italianismo, fu preceduto da un periodo di segno medievale, che si concretò non solo nell'ideologia e nelle forme della conquista e della strutturazione burocratica, ma nella sostanza di una cultura che i nuovi venuti recavano profonda in sé e che diffusero nel mondo conquistato. In America il segno medie-

vale fu profondo e si manifestò non solo nella condotta degli uomini d'arme e nella burocrazia, ma nelle strutture docenti, nella storiografia e nella cultura in senso ampio, quindi anche nella creazione letteraria, e perciò nella poesia, prodotto primo, insieme alla cronaca, della creazione europea nel Nuovo Mondo. E questo benché in tempi relativamente brevi il Rinascimento si diffondesse, importato dal Vecchio Mondo.

All'illustrazione di questo processo creativo sono dedicate le pagine che seguono, nell'intento di rendere chiaro un momento fondamentale della creazione americana, lirica e soprattutto epica, sottolineando implicitamente il ruolo che la cultura dell'Italia mediterranea ebbe in America, per via diretta o mediata attraverso la Spagna. Ma non solo questo si propongono queste pagine, bensì di richiamare l'opera preziosa di recupero e di trasmissione, da parte dei frati evangelizzatori, di gran parte del capitale poetico indigeno anteriore, o anche contemporaneo, alla Conquista. Un capitale che tanto ha inciso, nel tempo, in artisti prestigiosi, da Garcilaso el Inca e Suor Juana Inés de la Cruz, a Pablo Neruda, Octavio Paz e quant'altri, per i quali le antiche radici non hanno cessato di dare linfa nutriente. Perché la letteratura ispano-americana, e non solo essa, ma tutta l'espressione artistica americana, è nella sostanza prodotto di un meticciato che unisce vitalmente l'Europa mediterranea all'America dei due Oceani.

CAPITOLO I

LA PRESENZA MEDIEVALE IN AMERICA

Con la scoperta dell'America inizia, secondo il comune intendere, un'età nuova, quella del Rinascimento. In effetti l'impresa colombiana costituì l'avvio di una nuova coscienza del mondo e determinò un cambiamento radicale nei costumi, nelle arti, nella vita dell'Europa. Ma di frequente si dimentica, per quanto riguarda proprio il mondo americano, che coloro che parteciparono alla grande impresa e quindi alla scoperta e alla conquista del continente erano uomini del loro tempo, ossia del Medioevo. La loro *forma mentis*, le loro idee, le credenze, gli ideali, le relazioni sociali, il senso gerarchico e d'autorità, rispondevano a forme proprie dell'uomo medievale. In questo senso il Medioevo fu importato e continuò nel Nuovo Mondo, quando in Europa, specie in Italia, ma anche in Spagna, profondamente influenzata dalla cultura italiana, il Rinascimento si era affermato.

Questa situazione, come afferma Antonio Tovar, si prolungò fin verso gli anni 1580, periodo nel quale la dominazione spagnola si consolida in America, e in quest'epoca non erano ancora nati né Bacone, né Galileo, né Descartes, né Roger Williams, "uno de los primeros hombres que tuvieron una idea clara de lo que es la libertad religiosa"[1]; per questo "La colonización española en América es, a pesar de su fecha, de raíz medieval"[2]. L'età moderna si fonda essenzialmente, secondo lo studioso citato, sulla tolleranza religiosa:

[1] ANTONIO TOVAR *Lo medieval en la conquista y otros ensayos americanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (2ª ed.), p. 19.

[2] *Ibidem.*

> Ha sido más tarde cuando, poco a poco, se ha ido abriendo la idea de que el hombre es libre para profesar o no la religión que hereda. Sólo entonces, después de sangrientas luchas, las religiones aprendieron a convivir pacíficamente[3].

Se, come afferma Ruiz-Gaitán, la scoperta dell'America, a parte ciò che significa nel divenire del mondo intero, «es el suceso que, entre otros, nos hizo posibles y nos metió en la historia universal. Es decir es uno de los hechos que nos origina, que son causa fundamental de nuestro Ser»[4], questo si deve a quegli uomini medievali che, con tutti i loro difetti e le loro virtù, con tutte le loro fantasie e conoscenze, vennero dalla Spagna. Luis Weckmann da parte sua afferma che la storia della colonizzazione spagnola del Nuovo Mondo è un ulteriore capitolo dell'espansione medievale della Castiglia e delle imprese ultramarine che "ya en el siglo XIV habían plantado las barras y las cadenas desde Cerdeña y Sicilia hasta las costas del Asia Menor, pasando por los ducados de Atenas y de Neupatria"[5].

La Scoperta fu un'impresa certamente eccezionale, pensata e realizzata da un uomo che, buono o cattivo che fosse, ispirato o desideroso di arricchirsi, preparato scientificamente o esaltato, ebbe, con il successo del suo ardimento, il merito di ampliare il mondo e di dare inizio al processo che avrebbe condotto ai tempi moderni. Apprezzato e disprezzato, aveva pienamente ragione Giuseppe Moleto, prologando le *Historie* di don Fernando Colón,

---

[3] *Ibidem.*

[4] Beatriz Ruiz Gaitán F., *Latinoamérica. Variaciones sobre un mismo tema*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 29.

[5] Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, México, El Colegio de México, 1984, I, pp. 19-20.

nell'edizione veneziana del 1571, di ritenerlo "degno veramente di vivere nella memoria degli uomini, finché duri il mondo"[6].

Il giorno 12 ottobre 1492, alle due dopo mezzanotte, come segna il Navigatore nel suo *Diario* di bordo, "pareció la tierra"[7]: nella luce aurorale appariva d'improvviso il Nuovo Mondo, come se sorgesse miracolosamente dalle acque, annunciato nella notte da una piccola luce vagante, che diede luogo per molto tempo a fantasiose interpretazioni, ma che per gli equipaggi delle caravelle colombiane assunse un valore di simbolo, in perfetta armonia con la mentalità medievale, imbevuta profondamente, attraverso testi sacri, libri di viaggi e romanzi di cavalleria, di manifestazioni misteriose e fantastiche, di isole e di continenti che apparivano e scomparivano improvvisamente.

Colombo e la sua gente continuarono certamente a vedere la realtà americana attraverso la nota fantastica. Manuel Alvar ha posto in evidenza come già le isole Canarie siano state efficace inizio del sogno americano[8], e affermato che "los navegantes y soldados llevaban un mundo fantástico en cada rincón de su

---

[6] GIUSEPPE MOLETO, "Prologo" alle *Historie del S. D. Fernando Colombo, nelle quali s'ha particolare et vera relatione della vita e de' fatti dell'Ammiraglio D. Christoforo Colombo, suo padre, et del scoprimento ch'ei fece dell'Indie Occidentali, Nuovamente di lingua spagnuola tradotte nell'italiana dal S. Alfonso Ulloa*, Venezia, 1571. Cfr. la nostra edizione facsimile, Roma, Bulzoni Editore, 1992. Il testo dal quale si dicono tradotte le *Historie* non fu mai trovato: si veda intorno all'argomento il nostro studio introduttivo all'edizione citata, e in particolare il volume di ILARIA LUZZARA CARACI, *Colombo vero e falso, La costruzione delle Historie fernandine*, Genova, Sagep Editrice, 1989.

[7] CRISTÓBAL COLÓN, *Diario del primer viaje*, in C. COLÓN, *Textos y documentos completos*, Prólogo y notas de C. Varela, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p.29.

[8] MANUEL ALVAR, "Canarias en el camino de Indias", in *España y América cara a cara*, Valencia, Editorial Bello, 1975, pp. 20-21.

conciencia, y Merlín o Amadís son realidades vivas mucho más que las que estaban contemplando"[9]. Non soprende, perciò, che Colombo vada cercando nelle Antille esseri deformi[10], come si diceva esistessero in Asia -anche Pero Tafur nelle sue *Andanças* ne aveva chiesto notizia al Conti reduce dall'Asia[11] - e soprattutto che egli veda il mondo antillano come una sorta di inesauribile meraviglia, rinfrescato da arie assai temperate "que era placer grande el gusto de las mañanas, que no faltaba sino oír ruiseñores [...] y era el tiempo como de abril en el Andalucía"[12].

Colombo è il primo poeta dell'America ispanica. Un poema in prosa è certamente il suo *Diario* e va posto alle origini della letteratura ispano-americana, per l'interpretazione entusiasta del mondo nuovo, tra la realtà e il sogno, una realtà che gli appare straordinaria e armoniosa, rallegrata non solo da inesistenti usignoli e da altri uccelli che il Genovese non sa ancora in qual modo chiamare, ma da notti cariche di suggestione, nelle quali "cantavan algunos paxaritos suavemente" e dove "los grillos y ranas se oían muchas; [...]"[13].

Il mondo americano nasce nella mente di questi uomini del Medioevo come un sogno poetico e in esso ogni utopia può trasformarsi in realtà, come è il caso del Paradiso. Non si tratta di invenzioni, ma di convinzioni e solo un intellettuale come Pedro Mártir poteva dichiararsi scettico, perché non entrato concreta-

---

[9] *Ibi*, p. 19.

[10] C. Colón, *Diario del primer viaje*, in *op. cit.*, pp. 51 e 65.

[11] Cfr. Pero Tafur, *Andanças é viajes por diversas partes del mundo avidos*, a cura di G. Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1986.

[12] C. Colón, *Diario del primer viaje*, op. cit., p. 21, in data 16 settembre.

[13] *Ibi*, p. 80, in data 13 settembre.

mente in contatto con il mondo americano e quindi non ne aveva provato direttamente l'incanto. In effetti, dopo aver menzionato fuggevolmente nella prima *Decade* l'illusione colombiana, egli interrompe bruscamente il discorso per manifestare il suo scetticismo: "De his satis, quum fabulosa mihi videatur. Ad historiam a qua digressi sumus, revertamur!"[14]. Ossia non parliamo più di questa pazzia. Ma Colombo non faceva che dare consistenza alle convinzioni medievali: se era arrivato all'Asia, come riteneva, ben potevano essere il paesaggio di verzura e d'acque della Tierra de Gracia e le foci dell'Orinoco segno del Paradiso, tradizionalmente creduto in quella parte del mondo.

Ricorda il Rovira[15] che dall'ottica del *locus amoenus* al Paradiso la via è breve, come breve è il cammino da questo all'illusione dell'abbondanza aurifera, seguendo la *Genesi*[16], e naturalmente l'utopia, che per il momento non ha bisogno di Tommaso Moro. In effetti Colombo, proprio perché uomo di cultura medievale, all'inizio vede tutto sotto le specie dell'armonia e dell'innocenza delle origini, perdute e improvvisamente ritrovate: significativamente gli abitanti delle isole vanno tutti nudi come le madri li hanno partoriti, quindi è d'obbligo che siano mondi dal peccato. Per gli uomini medievali, abituati al sovraccarico indumentario e morale, non poteva essere diversamente.

---

[14] Cfr. PIETRO MARTIRE D'ANGHIERA *Décade I*, in *La scoperta del Nuovo Mondo negli scritti di Pietro Mártire D'Anghiera*, a cura di E. Lunardi, E. Magioncalda, E. Mazzacane, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato ("Nuova Raccolta Colombiana"), 1988, p. 318.

[15] JOSÉ CARLOS ROVIRA, "América y utopía: del espacio geográfico medieval al espacio utópico renacentista", *Canelobre*, 25-26, 1993.

[16] Cfr. *Genesis*, II, 8, 12: "Plantaverunt autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio, in quo posuit hominem quem formaverat"; 12: "Et aurum terrae illius optimus est: invenitur bdellium, et lapis onychinus".

Secondo Alberto Escalona alcune idee ferme distinsero coloro che si recarono in America. Egli le riassume nella relazione Fede-Ragione, Dio e Uomo[17]. La religione allora dominava tutto e l'uomo era un microcosmo che si inseriva armoniosamente, in perfetta unità, nel macrocosmo dell'Universo. In questo senso è da intendere il concetto dell'ordine, della gerarchia, della salvezza, il libero arbitrio, la sicurezza posta nelle mani di Dio, il senso di una missione che si fondava sulla redenzione attraverso la conversione.

La preoccupazione per la salvezza spirituale era interpretata soprattutto dai frati, non tanto dai conquistatori, tesi a ben altre cose. Fra Toribio de Benavente denuncia per la Nuova Spagna l'arroganza, lo sfruttamento, i soprusi dei nuovi venuti sulle popolazioni indigene:

> se hacen servir y temer como si fuesen señores absolutos y naturales, y por mucho que les den nunca están contentos, que a do quiera que están todo lo enconan y corrompen, hediendo como carne dañada, y que no se aplican a hacer nada sino a mandar: son zánganos que comen la miel que labran las pobres abejas, que son los indios, y no les basta lo que los tristes les pueden dar, sino que son importunos. En los años primeros eran tan absolutos estos calpixques en maltratar a los indios que muchos indios murieron por su causa y a sus manos, que es lo peor[18].

L'idea millenarista che i primi evangelizzatori francescani andarono affermando in Messico, seguendo Gioacchino da Fiore, contemplava un mondo nuovo e ultimo, libero dal peccato, dove

---

[17] Alberto Escalona Ramos, *El espíritu de la Edad Media y América*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1959, p. 16.

[18] Toribio de Benavente, Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 205.

inaugurare il vero regno di Dio[19]. I padri serafici tentarono, perciò, di preservare le terre conquistate dal contatto peccaminoso con gli uomini del vecchio mondo e ne promossero l'isolamento anche attraverso il mezzo linguistico, favorendo la diffusione del náhuatl, non del castigliano. Georges Baudot ha scritto pagine fondamentali in proposito[20]. Si spiega in questo modo come un difensore degli indigeni quale era fra Toribio de Benavente, nel suo zelo di salvazione arrivasse ad affermare con ardore, nella *Carta al Emperador* Carlo V, contro il padre Las Casas, la legittimità del ricorso alla costrizione nel processo evangelizzatore: "Los que no quisieren de grado oír el Santo Evangelio de Jesucristo, sea por fuerza: que aquí tiene lugar aquel proverbio *más vale bueno por fuerza que malo por grado*"[21].

Parole che oggi inquietano, ma che rappresentano perfettamente lo spirito dell' Età Media in ambito religioso. Come ben lo rappresenta l'ossessione della presenza demoniaca, che fra Toribio manifesta ampiamente nella *Historia de los Indios de la Nueva España* e nella stessa *Carta al Emperador.* Prima della conquista cortesiana, egli afferma, la Nuova Spagna era terra del demonio:

---

[19] Cfr. a questo proposito Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Editorial Jus, 1947. Intorno all'argomento dell'evangelizzazione cfr. anche: Lino Gómez Canedo, *Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Editorial Porrúa, 1977; Miguel León-Portilla, *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. Rilevanti anche gli studi di: Pierluigi Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio. La "Carta al Emperador Carlos V (2 gennaio 1555) di Fray Toribio Motolinía*, Roma, Bulzoni Editore, 1992; Marco Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le Cosas de la Nueva España (1524-1621)*, Roma, Bulzoni Editore, 1994.

[20] Cfr. Georges Baudot, *Utopía e Historia en México*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

[21] Fray Toribio de Benavente, *Carta al Emperador*, México, Editorial Jus, 1949, p. 70.

> "Sepa V. M. -scrive- que cuando el Marqués del Valle entró en esta tierra Dios nuestro Señor *era muy ofendido, y los hombres padecían muy cruelísimas* muertes, y el demonio nuestro adversario era muy servido con las mayores idolatrías y homecidios más crueles que jamás fueron; [...]"[22].

Di conseguenza occorreva convertire ad ogni costo, con qualsiasi mezzo, al fine di salvare gli indigeni dal demonio, battezzare in massa, metodo che il padre Las Casas invece condannava apertamente, poiché riteneva che la conversione dovesse avvenire spontaneamente. Di qui la battaglia del francescano contro il domenicano, difensore della libertà di coscienza.

Nell'ambito politico la Corona si affrettò a trasferire in America il sistema burocratico della Castiglia, con tutta una serie di controlli su coloro che vi esercitavano il potere. L' *Audiencia* fu l'organismo più potente in tal senso, ma non mancarono abusi e corruzione da parte dei membri della stessa. Anche il formalismo peninsulare si trasferì in America. Lo inaugurò Cristoforo Colombo in occasione del primo atto ufficiale: l'affermazione della sovranità dei Re Cattolici sulla terra appena scoperta. Non meno rispettosa del cerimoniale fu più tardi la presa di possesso del Mar del Sur da parte di Balboa: egli entrò nelle acque con armatura e bandiera, imponendo solennemente il potere del re di Spagna sull' Oceano Pacifico. Così si continuò a fare con tutte le terre conquistate. Particolarmente aberrante fu l'istituzione del *Requerimiento*, richiesta formale di accettazione della sovranità ispanica e della religione cattolica da parte degli indigeni, prima di passare all'intervento armato[23].

---

[22] *Ibi*, p. 52.

[23] Cfr. sull'argomento SILVIA BENSO, *La conquista di un testo: il "Requerimiento"*, Roma, Bulzoni Editore, 1989.

In America si andò accentuando anche lo spirito di dipendenza gerarchica, inteso come affermazione di lealtà al sovrano. Cortés, è vero, si ribellò al governatore di Cuba, ma si preoccupò subito di legalizzare la sua posizione, attraverso l'investitura da parte dell'appena costituito *Cabildo* preposto al governo della embrionale città di Vera Cruz, fino al pieno riscatto davanti all'imperatore, in seguito al felice esito dell'impresa e ai ricchi presenti inviati. Carlo V lo nominò più tardi addirittura marchese della Valle di Oaxaca, assegnandogli un vasto territorio, ricco di miniere, uno stato vero e proprio entro lo stato. La Corona non ripeterà questo errore con Francisco Pizarro, conquistatore del Perù: egli sarà fatto marchese "della Conquista", senza concessione di territori. Il potere e la ricchezza di Cortés avevano messo in allarme il governo centrale.

Anche la relazione gerarchica si impose immediatamente nel Nuovo Mondo tra i comandanti e i soldati. Il prestigio di Cortés dovette essere grande, e non minore quello di Pizarro, al quale ultimo obbedirono ciecamente anche i vari fratelli. Tra i due grandi personaggi, tuttavia, la differenza era notevole, per origini e cultura: Cortés proveniva da una famiglia estremegna nobile e nota, anche se scarsa di mezzi economici, ed era, per i tempi, un uomo colto, avendo frequentato alcuni corsi all'Università di Salamanca; Pizarro, anch'egli estremegno, era figlio illegittimo e da ragazzo aveva svolto la poco nobile attività di guardiano di porci; di conseguenza era del tutto digiuno di cultura, tanto che a malapena finì per apprendere a scarabocchiare la sua firma. Scarso è perciò il risalto della sua figura nelle cronache della conquista, opere generalmente di gente colta, mentre Cortés vi appare in piena luce, ricco sì di difetti, ma tali che lo rendono attraente e persino splendido.

Francisco López de Gómara, cappellano e cronista del conquistatore del Messico, traccia di Cortés un'efficace *semblanza*,

nella quale appare come una sorta di "peccatore-buon cristiano", una figura che in qualche modo già presenta aspetti di uomo rinascimentale:

> Vestía más polido que rico, y así era hombre limpísimo. Deleitábase de tener mucha casa e familia, mucha plata de servicio y de respeto. Tratábase muy de señor, y con tanta gravedad y cordura, que no daba pesadumbre ni parecía nuevo, [...]. Era muy celoso en su casa, siendo atrevido en las ajenas; condición de putañeros. Era devoto rezador, y sabía muchas oraciones y salmos de coro; grandísimo limosnero; y así, encargó mucho a su hijo, cuando se moría, la limosna. Daba cada año mil ducados por Dios, de ordinario; y algunas veces tomó a cambio dinero para limosna, diciendo que con aquel interés rescataba sus pecados. [...] Tal fue, como habéis oído, Cortés, conquistador de la Nueva España[24].

Contrasta la descrizione che il medesimo cronista fa di Francisco Pizarro, dopo aver raccontato la sua morte per mano dei partigiani di Diego de Almagro, il Giovane. Dichiarato che era figlio bastardo del capitano Gonzalo Pizarro, sottolinea, si direbbe con compiacimento, che fu abbandonato alla porta di una chiesa; più tardi riconosciuto dal padre fu adibito alla funzione di porcaro, poi se n'andò a Siviglia e di lì nelle Indias; con le sue conquiste si arricchì enormemente, più di ogni altro spagnolo recatosi in America; onesto e coraggioso, in sostanza, non era, tuttavia, un personaggio attraente e continuò a comportarsi come uomo di bassa estrazione qual era:

> No era franco ni escaso; no pregonaba lo que daba. Procuraba mucho por la hacienda del rey. Jugaba largo con todos, sin hacer diferencia entre buenos y

[24] FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia de la conquista de México*, Prólogo y cronología de J. Gurría Lacroix, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 375

> ruines. No vestía ricamente, aunque muchas veces se ponía una ropa de martas que Fernando Cortés le envió. Holgaba de traer los zapatos blancos y el sombrero, porque así lo traía el Gran Capitán. No sabía mandar fuera de la guerra, y en ella trataba bien los soldados. Fue grosero, robusto, animoso, valiente y honrado; mas negligente en su salud y vida[25].

Più facile, senza dubbio, fu per Cortés imporre la propria autorità. Lo stesso Bernal Díaz del Castillo nella *Historia verdadera* conferma di quale prestigio e rispetto fosse circondato il conquistatore della Nuova Spagna. Egli informa che, incamminati verso le Hibueras, all'inizio della nota spedizione, il *factor* Gonzalo de Salazar e il *veedor* "íbanle haciendo mil servicios a Cortés", soprattutto il *factor*,

> que cuando con Cortés hablaba, la gorra quitaba hasta el suelo y con muy grandes reverencias y palabras delicadas y de gran amistad, con gran retórica muy subida le iba diciendo que se volviese a México y no se pusiese en tan largo y trabajoso camino, [...][26].

Tanto rispetto e cerimoniosità procedevano non solo dal prestigio del conquistatore, ma dal formalismo medievale e soprattutto dal perdurare degli stili e dei valori del mondo cavalleresco, penetrato anche in America, conclusa in Spagna la guerra di riconquista contro gli arabi con la caduta di Granada. La cerimonia con cui Boabdil, il "rey niño", formalizza la sua resa ai Re Cattolici e questi la ricevono, ha un significato emblematico anche per il Nuovo Mondo, dove tante rese erano destinate a succe-

---

[25] *Ibi*, p. 209.

[26] Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Introducción y notas de J. Ramírez Cabañas, México, Editorial Porrúa, 1968 (6°. ed), II, p. 190.

dersi. Colombo, presente a questo avvenimento, era rimasto profondamente impressionato, come si può cogliere dal prologo al suo *Diario de a bordo* [27].

Lo spirito cavalleresco medievale era penetrato talmente in coloro che per tanti anni erano rimasti in armi, lottado per un ideale che, por molti di loro era più religioso che politico, che l'impresa americana finiva per assumere l'aspetto di una prosecuzione dell'opera di riscatto, al segno del cattolicesimo, oltre che un'esaltante avventura. I libri di cavalleria, da alcuni letti direttamente, dalla stragrande maggioranza uditi raccontare, rappresentavano un incentivo continuo ad imprese straordinarie. Lì stava Amadigi a dimostrarlo. Il Leonard ha dato apporti fondamentali all'argomento nel prezioso volume *Los libros del Conquistador* [28].

Non senza ragione Hernando Cabarcas Antequera ricorda che in *Diderot-Perceval*, quando i cavalieri e gli scudieri della Tavola Rotonda udirono che gli incantesimi e le avventure erano terminati, dissero che ormai non volevano più rimanere con il re Artú; a costui fu allora consigliato di intraprendere una guerra di conquista per trattenerli con sé[29]. Probabilmente la Scoperta rappresentò per i Re Cattolici non tanto una soluzione nel senso ora indicato, quanto piuttosto un modo per allontanare forze militari pericolose

---

[27] Cfr. C. Colón, *Diario del primer vaje*, op. cit., p. 15. La cerimonia è descritta in questo modo da Alonso de Santa Cruz nella *Crónica de los Reyes Católicos* (Carriazo ed., Sevilla, 1951, I, p. 47): il vinto Boabdil "dio las llaves de la Alhambra y de las otras fortalezas y ciudad al Rey, y el Rey se las dio a la Reina, y la Reina se las dio al Príncipe don Juan, su hijo; y el Príncipe don Juan se las dio al Conde de Tendilla".

[28] Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

[29] Hernando Cabarcas Antequera, *Amadís de Gaula en las Indias*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1992, p. 71.

per l'ordine e la tranquillità dei loro regni. È così che si ripetono in America le gesta della cavalleria medievale, che si affermano i concetti dell'onore e della fama propri del Medioevo[30].

Vi sono numerosi episodi che attestano quanto affermato. Basti ricordare: l'espressione di orgoglio nazionale e di senso dell'onore da parte di Bernal Díaz del Castillo, allorché nella *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* rivendica la partecipazione propria e di tutti gli appartenenti alla spedizione nella decisione di Cortés di affondare le navi prima di intraprendere la conquista del Messico[31]; la resa di Gonzalo Pizarro alle forze lealiste dopo la sconfitta, "por parecerle menos afrentoso que el huir",[32] come scrive l'Inca Garcilaso, il quale distingue nettamente tra il movimento protestatario di colui che bene avrebbe potuto proclamarsi re del Perù, ma non tradì mai il legittimo sovrano, Carlo V, e la ribellione di un personaggio come Francisco Hernández Girón, mosso da fini egoistici, seminatore di lutti e di rovine[33].

Nella descrizione di López de Gómara la resa di Gonzalo Pizarro avviene secondo il cerimoniale dell'Età Media, con dignità, ed è accolta con rispetto:

> Quiso rendirse antes que huir, ca nunca sus enemigos le vieron las espaldas. Viendo cerca a Villavicencio, le preguntó quien era; y como respondió que

---

[30] Cfr. María Rosa Lida, *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

[31] B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, I, p. 176.

[32] Garcilaso de la Vega, Inca, *Historia general del Perú* (2ª parte dei *Comentarios Reales*), in *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid, Atlas (B.A.E. CXXXIV), 1960, III, p. 385.

[33] Cfr. a questo proposito G. Bellini, "Los *Comentarios Reales*, historia personal del Inca Garcilaso y la idea del honor y la fama", *Studi di Letteratura Ispano-americana*, 2, 1969.

> sargento mayor del campo imperial, dijo: pues yo soy el sinventura Gonzalo Pizarro; y entrególe su estoque. Iba muy galán y gentilhombre, sobre un poderoso caballo castaño, armado de cota y coracinas ricas, con una sobrerropa de raso bien golpeada y un capote de oro en la cabeza, con su barbote de lo mismo. [...][34].

Seguendo Agustín de Zárate, l'Inca sottolinea come Pedro Villavicencio "no quiso pedirle la espada y daga que llevaba ceñida, que era de mucho valor, porque toda la guarnición era de oro", e che il capitano Diego Centeno disse al vinto: "Mucho me pesa de ver a vuesa señoría en este trance"[35]. Virtù dei cavalieri antichi, a conferma di come la sostanza migliore del mondo medievale fosse presente in America, dove il senso dell'onore si imponeva, le imprese valevano a confermarlo e a guadagnare una fama che sarebbe ricaduta sulla propria discendenza.

Al modo medievale si realizzava anche la giustizia del re: case dei ribelli abbattute, sale sparso sulle rovine, cartelli infamanti, uomini alla gogna, impiccati, teste tagliate innalzate sulle picche all'ingresso degli abitati per *escarmiento* duraturo. In questo senso i colori più cupi del Medioevo europeo rivivevano in America, ma era la conferma del potere sovrano e nella difesa della sua intangibilità l'affermazione della lealtà del suddito.

In un mondo in formazione, estremamente complicato, è logico che non tutto presentasse aspetti di nobiltà. Numerosi personaggi di pessima condotta giunsero in America, non solo

---

[34] F. López de Gómara, *Historia general de las Indias*, op. cit., p. 270.

[35] Garcilaso de la Vega, Inca, *Historia general del Perú*, op. cit., p. 386.

con le caravelle di Colombo. Lo denuncia fra Toribio de Benavente per la Nuova Spagna[36], e gli fa eco Cieza de León per il Perù[37], apocalitticamente richiamando la giustizia divina: "No se engañe ninguno en pensar que Dios no ha de castigar a los que fueren crueles para con estos indios, pues ninguno dejó de recibir la pena conforme el delicto"[38].

L'abbondanza di ricchezze porta naturalmente i conquistatori, in particolare in Perù, a scialacquarle, ma anche ad affermare un altro carattere del cavaliere medievale: il poco conto in cui teneva il danaro, dal quale traeva piuttosto magnificenza. È il caso di Gonzalo Jiménez de Quesada, fondatore di Santafé de Bogotá e autore dell'*Antijovio*, il quale, perdente al gioco, vedendo i vincitori dare a una serva una "corona de oro barato", dalle molte che aveva davanti "tomó con ambas manos cuantas pudo y dióselas a la criada diciendo: No he ganado manos con estos generosos caballeros, y ahora hago cuenta que la gano con poder imitar su bizarría"[39]. Non era certamente l'ostentazione volgare di ricchezza denunciata da Motolinía a proposito dei *parvenues* della Nuova Spagna e neppure il *despilfarro* condannato da Cieza de León tra la gente del Perù, "tierra de Jauja" o di Cuccagna, ma il disprezzo del cavaliere medievale per il danaro e il trionfo della sua liberalità.

Mondo contrastante e vario, l'America meravigliosa e affascinante è ricca di luci e di ombre. Presto non rappresenta più la visione solare di Gómara. Lotte accanite si succedono tra i con-

---

[36] T. De Benavente, Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, op. cit., p. 58.

[37] Pedro Cieza de León, *Descubrimiento y conquista del Perú* (Parte III), Madrid, Historia 16, 1986, pp. 40-42.

[38] P. Cieza de León, *La crónica del Perú* (Parte I), Madrid, Historia 16, 1984, p. 400.

[39] Cfr. Lucas Fernández de Piedrahita, *Historia general de la conquista del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, Medardo Rivas, 1881, p. 183.

quistatori distruggendo l'utopia del mondo felice. La precarietà del vivere rafforza l'idea medievale della Fortuna; i cronisti delle Indie se ne fanno interpreti, sottolineando, di fronte agli eventi, l'inconsistenza del successo e della ricchezza, all'arbitrio di una dea per sua natura instabile, mentre incontrastato è l'impero della Morte, frequentemente intesa come giustizia divina. Lo sosterrà con convinzione l'Inca Garcilaso, constatando che i grandi protagonisti della conquista del Perù finisconto tutti per morte violenta. Accade anche a Francisco Pizarro, assassinato nel suo palazzo di Lima:

> y con todas sus grandezas y riquezas acabó tan desamparado y pobre, que no tuvo con qué, ni quien lo enterrase. Donde la fortuna en menos de una hora igualó su disfavor y miseria al favor y prosperidad que en el discurso de toda su vida le había dado[40].

Scrive esattamente il Cabarcas Antequera che la conquista dell'America rappresenta l'ultimo e più grande affresco che la mano medievale dipinge nelle cronache, ma qualche cosa di ancor più notevole avviene: la rinascita, con la scoperta del Nuovo Mondo, della letteratura cavalleresca[41].

---

[40] GARCILASO DE LA VEGA, INCA, *Historia general del Perú,* op. cit., L. III, Cap. VII, p. 182.

[41] H. CABARCAS ANTEQUERA, *op. cit.*, p. 95.

Capitolo II

I *ROMANCES* NELLA CONQUISTA E NUOVI CICLI STORICI

Fin dal primo contatto ispanico con l'America prende avvio l'espressione letteraria. Colombo, come detto, è il primo a inaugurare la letteratura ispanoamericana, con il suo *Diario de a bordo*, in molti passi vero e proprio poema in prosa celebrativo della meraviglia. Lo seguono alcuni conquistatori, anzitutto Hernán Cortés con le *Cartas de relación* all'imperatore Carlo V, fra Toribio de Benavente, "Motolinía", con la *Historia de los indios de la Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo attraverso la polemica *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* e, per quanto riguarda il Perú, le cronache di Francisco de Xerez, Agustín de Zarate, Cieza de León e tanti altri, relatori del primo contatto con le varie parti del mondo americano, lo stesso Pedro de Valdivia con le sue lettere sulla conquista del Cile. Ma con i primi conquistatori e la gente comune che li accompagnò o li seguì giunse in America la poesia castigliana, quella medievale del *Romancero*, che avevano ben impressa non solo nella memoria, ma nello spirito, unico capitale culturale che il diffuso analfabetismo permetteva anche agli illetterati.

Per molto tempo, e ancora agli inizi del secolo XX, si riteneva che i *romances* non avessero varcato l'Oceano. Lo ricordava il Menéndez Pidal nel suo saggio del 1906, per sfatare la radicata opinione con nuove prove concrete[1]. Scarsa doveva essere, allora,

[1] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Los romances tradicionales en América", *Cultura Española*, 1, 1906, poi in *Los Romances de América y otros estudios*. Ricorro per questo testo alla 6ª. ed. della Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1948.

tra gli studiosi dell'argomento la dimestichezza con le cronache della conquista, alcune delle quali, come la *Verdadera historia* di Díaz del Castillo, ma non la sola, documentavano chiaramente quanto vivo fosse il capitale "romanceril" tra i conquistatori, nei secoli XV e XVI patrimonio di tutte le classi sociali nella penisola iberica[2]. Sarebbe stato, perciò, curioso che gli spagnoli, una volta giunti in America, lo avessero improvvisamente dimenticato; tutto il contrario: i temi del *Romancero* erano così radicati che finirono per attecchire in modo spesso originale in terra americana, anche quando il genere stava per esaurirsi nella Spagna. Non v'è dubbio, nella memoria di ogni soldato, capitano o commerciante, molto resisteva del popolarissimo genere peninsulare e questo, come scrive il Menéndez Pidal,

> reverdecería a menudo para endulzar el sentimiento de soledad de la patria, para distraer el aburrimiento de los inacabables viajes o el temor de las aventuras con que brindaba el desconocido mundo que pisaban. Y también el romance amenizaba la literatura de los viejos autores de América lo mismo que la de España. Recordemos a Hernán González de Eslava, que escribía en México por los años de 1565 a 1600, y en cuyas obras ocurren frecuentes versos de romance a modo de frases hechas[3].

Se il *romance* tradizionale -fondato su momenti d'interesse particolare di antichi *Cantares*, isolati ormai da tempo- sopravvisse all'inizio, fu poi quello "novelesco" -di vario genere, specie di tema sentimentale- ad avere fortuna e vita prolungata in manifestazioni nuove originali. Una società che si andava formando, con peculiarità proprie e proprie vicende, di preponderante livello po-

[2] *Ibi*, p. 12.

[3] *Ibi*, pp. 14-15.

polare, doveva trovare in questi racconti poetici, nei quali si riflettevano fantasie, aspirazioni, preoccupazioni, modi della propria vita, l'espressione più viva.

A proposito delle "romanze novellesche" spagnole, il Bertini osservava che tra le popolazioni americane esse iniziarono una nuova vita, "sottoposte come furono ad una lenta rielaborazione, non solo nella parte lessicale e fonetica, ma negli stessi sviluppi di invenzione"[4]; diffondendendosi nel continente la romanza novellesca assunse "toni e caratteri distinti" e per questo lo studioso auspicava un esame approfondito, "capace di rivelare atteggiamenti spirituali e intuizioni estetiche significative"[5].

Una delle più remote attestazioni della presenza attiva del *romance* ci è offerta, per quanto attiene alla conquista del Messico, da Bernal Díaz del Castillo nella *Verdadera historia*. È noto che in quattro punti della sua cronaca il conquistatore cita passi di *romances* cui Cortés e alcuni dei suoi uomini sarebbero ricorsi durante la conquista del mondo azteco. Nel capitolo XXXVI egli racconta, infatti, che durante la settimana santa del 1519, presa terra a San Juan de Ulúa, un certo Alonso Hernández Puertocarrero si avvicinò al condottiero e lo incitò a intraprendere la conquista delle ricche terre messicane che gli si stendevano davanti dicendogli:

> "Paréceme, señor, que os han venido diciendo estos caballeros que han venido otras dos veces a esta tierra:

[4] Giovanni Maria Bertini, "Premessa" a *Romanze novellesche spagnole in America*, a cura di G. M. Bertini, Torino, Quaderni Ibero-Americani, 1957, p. III.

[5] *Ibidem.*

Cata Francia, Montesinos,
Cata París la cibdad,
Cata las aguas del Duero,
Do van a dar a la mar.

Yo digo que miréis las tierras ricas, y sabeos bien gobernar"[6].

Al che Cortés avrebbe a sua volta risposto con il verso di un altro *romance* popolarissimo:

> "Dénos Dios ventura en armas como al paladín Roldán, que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender"[7].

I versi cui ricorreva il Puertocarrero appartenevano al *Romance de Montesinos*, in cui il conte don Grimaltos addita al figlio la città di Parigi e lo incita a vendicarsi del suo mortale nemico, don Tomillas, che gli aveva reso avverso il sovrano. Nel caso di Cortés il nemico era, naturalmente, Diego Velázquez, governatore di Cuba, ai cui ordini aveva contravvenuto muovendo le sue navi verso le coste messicane; l'incitamento alla ribellione era ormai superfluo, poiché era già stata consumata, ma le terre promettenti del Messico costituivano un'allettante prospettiva. Il verso con cui il condottiero risponde appartiene, invece, come ha chiarito il Menéndez Pidal, al *Romance de Gaiferos*.

Sempre secondo il Pidal[8] echi del *romance* di Orlando a Roncisvalle sono presenti in un passo della risposta che, secondo

---

[6] BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición de Miguel León-Portilla, Madrid, Historia 16, 1984, vol. I, p. 157.

[7] *Ibidem.*

[8] R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, II, p. 227.

quanto riferisce Díaz del Castillo nel capitolo LXIX della sua cronaca, Cortés diede ad alcuni pavidi soldati i quali, dopo i primi scontri con i tlascaltechi, insistevano perché si ritirasse nella fortezza di Veracruz: "Cortés respondió, medio enojado, que valía más morir por buenos, como dicen los cantares, que vivir deshonrados"[9]. Anche se l'espressione non fosse stata esattamente questa, attesta pur sempre, attraverso il cronista, quanto profondamente fosse presente il *Romancero*.

Scrive il Reynolds che i *romances* tradizionali si radicarono profondamente nel mondo americano, tanto che molti si sono conservati fino ad oggi, per quanto la loro vitalità si stia esaurendo[10]. Il *romance* si diffuse in tutta l'America[11] e in Messico finì per evolversi nel *corrido* nazionale[12].

---

[9] B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, I, p. 251.

[10] Wiston A. Reynolds, *Romancero de Hernán Cortés*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1967, p. 16.

[11] Scrive Mercedes Díaz Roig, *Estudio y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México, 1986, pp. 161-162, che in Messico "consta la presencia del romancero desde 1519, en labios de Cortés y de sus soldados", mentre non si hanno dati sicuri per i secoli XVII e XVIII, "pero no parece haber duda de que el romance tuvo lo que Menéndez Pidal designa como 'vida latente' y siguió enriqueciéndose tanto con la constante aportación peninsular como con las nuevas variantes creadas en el país, sin olvidar el aporte producto del contacto con otros pueblos americanos que también lo habían adoptado". Diversa, curiosamente, la situazione di Cuba, stando allo studio di Carolina Poncet y de Cárdenas, *El romance en Cuba*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 18: dopo il breve poema *Espejo de paciencia*, composto nel 1608 dal canario Silvestre de Balboa Troya y Quesada, che sei poeti di Puerto Príncipe accompagnarono ognuno con un proprio sonetto, la poesia cubana resta muta fino al secolo XVIII, ma "Por esos tiempos el romance había ya pasado de moda en España, entre los poetas cultos, si bien se cultivaba aún por los populares, pero en Cuba ni aun los que tuvieron tal carácter mostraron afición por dicho metro". Beatriz Mariscal offre invece dati positivi nel suo *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.

[12] Cfr. Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano:estudio comparativo*, México, UNAM, 1939.

Ancora Bernal Díaz del Castillo, nel capitolo CXLV della sua *Historia*, dove tratta della "Noche triste" del 1520, offre una testimonianza circa la presenza del *romance* tradizionale tra gli uomini di Cortés. È il momento in cui il capitano, riuscito a fuggire dalla capitale azteca e a porsi in salvo a Tacuba, perduti molti dei suoi uomini, si trattiene ad osservare in lontananza la città perduta; il cronista sottolinea umanamente l'atteggiamento del conquistatore: "suspiró con una gran tristeza, muy mayor que la que antes tenía, por los hombres que le mataron antes que al alto *cu* subiese [...]". Di fronte a questo stato d'animo un soldato, "que se decía el bachiller Alonso Pérez", gli si rivolge con queste parole:

> "Señor capitán, no esté vuestra merced tan triste, que en las guerras estas cosas suelen acaecer, y no se dirá por vuestra merced:
>
> Mira Nero, de Tarpeya,
> a Roma, como se ardía"[13].

Sono versi, questi, del noto *romance* di Nerone e dell'incendio di Roma, sicuramente familiari ai soldati di Cortés e a lui stesso. Ricorderà con intenzione di condanna questo romance anche il padre Bartolomé de Las Casas, avverso ai conquistatori e a Cortés. Il Menéndez Pidal censura con asprezza l'odio del domenicano per l'autore della strage di Cholula[14]. Nella *Brevísima relación de*

[13] B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, vol. II, p. 39.

[14] R. Menéndez Pidal, *El Padre Las Casas. Su doble personalidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 113. Il Pidal scrive, a proposito delle quantità iperboliche di indigeni uccisi: "Las Casas siempre así; cuando se funda en hechos reales los despoja de todo fundamento real y racional, los pervierte, aumenta sus proporciones y recarga con adornos la maldad". Ma certamente i morti furono molti se Cortés stesso nella lettera all'imperatore

la destrucción de las Indias, infatti, il Las Casas riporta la voce che mentre gli spagnoli passavano a fil di spada cinque o seimila indios, il loro capitano cantava:

> Mira Nero de Tarpeya
> a Roma como se ardía,
> gritos dan niños y viejos
> y él de nada se dolía[15].

Per quanto soldato "empedernido", che Cortés non trovasse di meglio che cantare il citato *romance* nel momento della strage sembra assurdo. Comunque, anche il Las Casas nel suo polemico testo offre una testimonianza circa la presenza del *Romancero* in America nei primissimi tempi della conquista.

Con accenti più credibili e toccanti riferisce Díaz del Castillo che nella "Noche triste", a conseguenza dell'abbattimento di Cortés per gli uomini che gli avevano ucciso,

> desde entonces dijeron un cantar o romance:
>
> En Tacuba está Cortés
> Con su escuadrón esforzado,
> Triste estaba y muy penoso,
> Triste y con gran cuidado,

---

del 1522 parla di tremila indios di Cholula uccisi da spagnoli e alleati indigeni di Tlascala e Cempoal, "matanza necesaria –scrive il Pidal, *ibi*, p. 114- a fin de desbaratar una peligrosísima conjura que para acabar con los españoles tramaba Moctezuma desde la ciudad de Méjico". D'altra parte Cortés nella citata terza lettera a Carlo V fa numerosi riferimenti a decine di migliaia di morti nel corso delle sue campagne. Cfr. HERNÁN CORTÉS, *Cartas de relación*, ed. a cura di Maria Vittoria Calvi, Milano, CNR/ Cisalpino-Goliardica, 1988.

[15] BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, "De la Nueva España", in *Brevísima historia de la destrucción de las Indias*, ed. de A. Saint-Lu, Madrid, Cátedra, 1982, p. 104.

La una mano en la mejilla,
Y la otra en el costado, etc.[16]

È l'inizio di un ciclo sul conquistatore del Messico, ed è a questo punto che interviene il "bachiller" Alonso Pérez.

Così radicato era il *romance* tra i conquistatori che non stupisce se alcuni ne componevano di propri; osserva il Santullano che se molti degli "aventureros" erano "gentes sin letras", altri manifestavano la loro ispirazione poetica,

> así Diego de Nicuesa, compañero de Alonso de Ojeda, gobernador de Veraguas y grande hombre de componer villancicos para la noche del Señor. Algunos religiosos, que acompañaban a los exploradores y soldados, gustaban también de versificar, y de lo que conocemos de su pluma cabe deducir que también acudían al romance en sus recreos y para el adoctrinamiento de los indígenas en la creencia y el culto[17].

Accadeva questo in epoca posteriore alla conquista cortesiana del Messico, ma ciò non esclude che anche tra gli uomini del conquistatore esistessero amanti della poesia e versificatori abili. Comunque, la presenza dei *romances* tra gli uomini di Cortés è ulteriormente confermata da Díaz del Castillo nel capitolo CLXXIV della *Historia verdadera*: quando nel 1552 il condottiero intraprese la spedizione alle Hibueras, il "factor" Salazar, dopo aver tentato inutilmente di convincerlo a non lasciare la capitale temendo una rivolta, si mise a cantarellare lungo la strada versi di un *romance*

---

[16] B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, II, p. 39. Il vecchio conquistatore, tuttavia, ritiene opportuno mettere da parte l'argomento: "Dejemos estas pláticas y romances, pues no estamos en tiempos dellos; [...]". Cfr. *ibidem*.

[17] Luis Santullano, *Romances y canciones de España y América*, Buenos Aires, Librería Hachette S. A., 1955, pp. 133-134.

chiaramente allusivi, ai quali Cortés rispose valendosi dello stesso mezzo. Il passo è significativo anche per la cerimoniosa deferenza verso il comandante:

> Pues yendo por sus jornadas, el factor Gonzalo de Salazar y el veedor íbanle haciendo mil servicios a Cortés, en especial el factor, que cuando con Cortés hablaba, estaba la gorra quitada hasta el suelo y con muy grandes reverencias y palabras delicadas y de grande amistad, y con retórica muy subida le iba diciendo que se volviese a México y no se pusiese en tan largo y trabajoso camino, y poniéndole por delante muchos inconvenientes; y aun algunas veces, por le complacer, iba cantando por el camino junto a Cortés, y decía en los cantares: "Ay, tío, volvámonos; que esta mañana he visto una señal muy mala: ay, tío, volvámonos"; y respondía Cortés cantando: "Adelante, mi sobrino; adelante, mi sobrino y no creáis en agüeros; que será lo que Dios quisiere; adelante, mi sobrino", etc.[18].

Versi che appartengono a un *romance* sconosciuto, che tuttavia si suppone facesse parte del ciclo carolingio o di quello degli Infantes de Lara.

Ulteriore testimonianza dell'esistenza dei *romances* in America all'epoca della conquista si trova nella *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierrafirme del Mar Océano*, di Gonzalo Fernández de Oviedo. Riferendo il naufragio del "licenciado" Alonso de Zuazo, nel 1524, durante la traversata da Cuba al Messico per trattare con Cortés, il cronista ne descrive le peripezie: il vagare per mare su una canoa, l'arrivo a un'isola deserta e la lunga permanenza su di essa, finché, dopo quattro mesi, durante i quali aveva perso ogni cognizione del tempo, una caravella spagnola di passaggio lo raccolse insieme ad altri superstiti del naufragio e lo sbarcò a Villa Rica. Al momento di giunge-

[18] B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, II p. 261.

re a terra, afferma l'Oviedo, le sue prime parole, rispondendo alla richiesta di notizie da parte di chi ancora non sapeva nulla della sua identità né della sua *avventura*, furono versi di *romance*:

> Cuando el licenciado iba a tierra, preguntáronle por nuevas, aún estando en el agua, y él respondió lo que dice aquel romance del Rey Ramiro:*Buenas las tenemos, señor, / pues que venimos acá.* E luego que conocieron al licenciado, començaron todos a aver mucho placer e mostrar grande alegría con él[19].

Naturalmente la presenza del *Romancero* si verificò in tutto, o quasi, il territorio americano percorso dagli spagnoli, dal Nuovo Messico al Cile, al Río de la Plata[20], in misura diversa. Inés Dölz Henry segnala, ad esempio, seguendo il Vicuña Cifuentes[21], l'estrema scarsità di *romances* antichi in Cile[22]. D'altra parte sappiamo che la conquista del paese fu lunga, estremamente difficile, e scarsamente esaltante, se stiamo a Valdivia[23], ma anche che a *La Araucana* di Ercilla si deve l'ispirazione di vari *romances*, dei quali il primo è del 1589, fino a raggiungere il numero di sedici alla morte del poeta, avvenuta nel 1594[24].

---

[19] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierrafirme del Mar Océano*, Madrid, 1855, IV, p. 507.

[20] Cfr. Ciro Bayo, *Romancerillo del Plata.Contribución al estudio del Romancero Río Platense*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez, 1913.

[21] Julio Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares*, Santiago de Chile, "Escritores de Chile", 1912.

[22] Inés Dölz Henry, *Los romances tradicionales chilenos*, Santiago de Chile, Nascimento, 1976, p. 23.

[23] Cfr. Pedro de Valdivia, *Cartas de Relación de la conquista de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978 (2ª ed.).

[24] Cfr. Patricio Lerzundi, *Romances basados en La Araucana*, Madrid, Playor, 1978, p. 11. I *romances* in questione furono editi tra il 1589 e il 1593, quindi riuniti nella *Sexta parte de flor de romances nuevos*, ed. di Pedro Flores, Toledo, 1594. In Cile quindici di

La risorsa maggiore di notizie per il nostro argomento sta, come per il Messico, anche per quanto riguarda i territori del sud dell'America, o almeno del dominio incaico, nelle cronache della conquista. È noto lo stratagemma cui ricorse Francisco de Godoy per avvertire Diego de Almagro del pericolo che lo attendeva nel convegno del 1537 con Francisco Pizarro a Mala, a sud di Lima: il conquistatore del Perú aveva disposto un'imboscata per farlo prigioniero. Pedro Cieza de León nella sua *Historia del Perú* e Antonio de Herrera nelle *Dédacas*, o *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar Océano*, riferiscono che il Godoy si mise a canticchiare il *romance* dell' Infanta sedotta: "*Tiempo es el caballero, / tiempo es de andar de aquí*"; Almagro capì l'avvertimento e si affrettò a porsi in salvo[25]. Episodio significativo, poiché attesta che tale era la diffusione del *romance* da poterlo cantare senza destare sospetti.

I versi di cui sopra sono stati identificati da Emilia Romero in quelli segnati con i numeri 306 e 307 nel *Romancero* di Agustín Durán, "con una variante en el núm. 313: *Tiempo es el pastorcillo*"[26].

---

tali *romances* furono pubblicati da José Toribio Medina in *Los romances basados en La Araucana*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1919. Cfr. sull'argomento: José F. Montesinos, "Notas a la primera parte de *Flor de romances*", *Bulletin Hispanique*,LIV, 1952; José María Cossío, "Romances sobre *La Araucana*", in AA. VV., *Estudios dedicados a Don Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, C.S.I.C., 1954, vol. V; Antonio Rodríguez Moñino, "Nueva cronología de los romances basados en *La Araucana*", *Romance Philology*, 1, 1970.

[25] Cfr. Pedro Cieza de León, *Guerra de las Salinas*, cap. XXXVIII, e per Antonio de Herrera la *Década* VI, libro III, cap. IV.

[26] Emilia Romero, *El romance tradicional en el Perú*, México, El Colegio de México, 1952, p. 14.

Pedro Gutiérrez de Santa Clara nei *Quinquenarios*, relativi alla conquista del Perù, Juan Cristóbal Calvete de Estrella nella *Rebelión de Pizarro en el Perú y vida de don Pedro Gasca*, e Diego Fernández, "el Palentino", nella *Historia del Perú*, riferiscono concordi un episodio che riguarda Francisco de Carvajal, il terribile "Demonio de los Andes", *maestre de campo* di Gonzalo Pizarro durante la rivolta degli *encomenderos* in seguito all'abolizione delle *encomiendas*: nel 1547 Carvajal, gravemente ammalato, cede alle insistenze dei compagni preoccupati per la sua salvezza spirituale, accetta un frate, il padre Márquez, e finge di confessarsi; rimasto solo col religioso, mentre costui si appresta ad ascoltarlo in confessione, gli chiede invece se conosceva il *Romance de Gaiferos*, quello del *Marqués de Mantua* e altre cose sullo stesso argomento, trattenendolo per un'ora e ordinandogli alla fine di assicurare che si era confessato.

Aggiunge Gutiérrez de Santa Clara che, al rifiuto del frate di prestarsi al gioco, Carvajal lo avvertì che avesse buona cura di imparare i due *romances* richiestigli, perché da lì in avanti glieli avrebbe dovuti cantare ogni giorno, per tutto il tempo che fosse stato ammalato.

Che il singolare personaggio fosse amante della poesia popolare è indubbio; Calvete de Estrella racconta che all'epoca in cui le diserzioni si facevano sempre più frequenti tra le truppe di Gonzalo Pizarro, la cui fortuna declinava di fronte all'esercito realista di La Gasca, uscendo da Lima prendesse a cantare i seguenti versi: "Pues traidor me fuiste amor, / todos te sean traidor". Più tardi, quando ormai l'esercito pizarrista stava sfasciandosi, l'Oviedo, Gómara, il Palentino e Gutiérrez de Santa Clara narrano che Carvajal si avvicinò alla tenda del suo capo cantando con rabbia: "Estos mis cabellicos, Madre, / dos a dos me los lleva el aire".

L'Inca Garcilaso sostiene che questi ultimi versi furono invece cantati dal "Maestre de Campo" al momento delle diserzioni di Jaquijahuana[27].

Il "Palentino", riferendo della ribellione di Francisco Hernández Girón, afferma che allorché egli vide in fuga, dopo la battaglia di Chuquinga, del maggio 1554, le truppe regie di Alonso de Alvarado, intonò allegro il *romance*: "No van a pie los romeros / que en buenos caballos van". Versi che corrispondono al *Romance de Doña Isabel*, ma di tutt'altro significato:

> Doña Isabel se pasea
> en su palacio real,
> mirando sus campos verdes
> romeritos ve pasar.
> No van a pie los romeros,
> en buenos caballos van;
> los rosarios que ellos traen
> son cabezas de metal,
> las calabazas del vino
> llenas de pólvora van.

Ormai i *romances* sorgevano anche in terra americana: non solo si cantavano quelli tradizionali spagnoli, ma si modificavano questi e se ne creavano altri, documento di una nuova sensibilità. A partire dallo stesso Cortés che, secondo Gómara, "cuando quería no trovaba mal"[28]. Nella capitale della Nueva España, scrive il Reynolds, "versificar era pasatiempo de todos"[29], e l'erudito García

---

[27] GARCILASO DE LA VEGA, INCA, *Comentarios Reales,* II parte: *Historia general del Perú,* libro V, cap. XXV.

[28] FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA , *Historia de la conquista de México*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 259.

[29] W. A. REYNOLDS, *op. cit.*, p. 20.

de Icazbalceta sostien che la "fiebre poética" che regnò in Messico nell'ultimo terzo del secolo XVI era tale che "hasta los hombres de menos vena sentían comezón de versificar"[30]. Un prurito versificatorio che doveva essere presente fin dall'inizio dell'affermazione ispanica in America, in ogni parte di essa. I cronisti riferiscono che quando nel 1546 Gonzalo Pizarro fece il suo ingresso a Lima dopo aver sconfitto il viceré Blasco Núñez Vela, fu festeggiato per notti intere "con música y canto, componiendo coplas, motes y romances, en los que enumeraban sus hazañas y ensalzaban su nombre"[31]. Il Lohmann Villena nel suo studio su *El arte dramático en Lima durante el Virreynato* scrive che in quell'epoca i conquistatori dovevano ascoltare con piacere i *romances* tradizionali di Fontefrida, Gaiferos, Melisenda, quelli del ciclo di Fernán González, del Conde Claros, del Marchese di Mantova, insieme ad altri nuovi dedicati allo stesso Gonzalo Pizarro, cantati da doña María de Ledesma, "notable tañedora de vihuela"[32], della quale ci dice Pedro Gutiérrez de Santa Clara che "fue una mujer casquivana que en tiempos de Gonzalo Pizarro se hallaba en la ciudad de La Plata" -poi Charcas, oggi Sucre- e che "tenía una vihuela y sabía tocarla muy bien. Con el pretexto de oírla y de entonar canciones, se juntaban en su casa quienes conspiraban contra la vida de Francisco de Carvajal. Su santo y seña era: '¿Vamos a la vigüela de doña María? -Vamos a ella'[33].

---

[30] W. A. García Icazbalceta, *Obras*, México, Imprenta de V. Agüeros, 1896, II, p. 305.

[31] Cfr. E. Romero, *op. cit.*, pp. 14-15.

[32] Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el Virreynato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla, 1945, p. 6.

[33] Pedro Gutiérrez de Santa Clara, *Historia de las guerras civiles del Perú*, Madrid, 1904, III, p. 388.

Il *romance* non fu, naturalmente, la sola forma poetica in uso nella Colonia; fin dai primi tempi la *copla* divenne di casa in America, seguita dal *villancico*. Fatti straordinari, personaggi particolari, situazioni diverse dettero motivo alle varie composizioni. Ma per quanto attiene al *romance* il Menéndez Pidal afferma che, mentre il ricordo del *Romancero* tradizionale era continuamente rinvigorito tra i creoli dal costante afflusso di peninsulari, un nuovo *romance* fu coltivato in America fin dai tempi iniziali[34]. La novità americana già era presente, come sottolinea Mercedes Díaz Roig, nelle modifiche proprie della trasmissione orale[35]; sorsero comunque anche cicli nuovi, intorno a personaggi rilevanti della storia della conquista.

La prima poesia in castigliano composta in Messico sembra sia stata proprio l'adattamento di un vecchio *romance* per consegnare lo stato d'animo di Cortés, riportato da Bernal Díaz del Castillo: "En Tacuba está Cortés...". Le gesta del conquistatore, i momenti drammatici della sua impresa, diedero vita ai primi *romances* di argomento americano, in quanto commossero profondamente l'animo popolare. Si suppone che numerose fossero le composizioni, ma il Reynolds ne ha potuto raccogliere solo nove[36]. Il tema non riuscì a tradizionalizzarsi e lo studioso ritiene che non ispirasse poeti popolari né "cultos", come al contrario li ispirò la conquista del Perù: lo attesterebbe la mancanza di un vero poema epico su Cortés, se si eccettuano i frammenti del *Nuevo Mundo y conquista*, di Francisco de Terrazas, primo testo del ciclo

---

[34] R. Menéndez Pidal, *Los romances de América*, op. cit., p. 15.

[35] Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México,1990, p.11.

[36] Cfr. W. A. Reynolds, *op. cit.*

cortesiano, ben lontano certamente, per valore artistico e per significato, da *La Araucana* di Ercilla. Neppure la conquista del Perù diede motivo a una particolare fioritura di composizioni "romanceriles". Emilia Romero lamenta, infatti, che le gesta eroiche della conquista del Perù, pur numerose, non abbiano trovato un "músico" che vi si ispirasse, benché la condanna di Almagro nel 1538 determini l'apparizione del primo *romance* storico peruviano, che col Menéndez y Pelayo[37], definisce "sumamente prosaico y desmayado"[38].

Stando alla documentazione concreta, almeno due personaggi attivi nella storia nuova dell'America attirano l'attenzione dei poeti. Se di Hernán Cortés poeta Gómara aveva una discreta opinione, Bernal Díaz del Castillo si limita prudentemente a definirlo "algo poeta"[39]. Delle sue qualità di verseggiatore rimane un unico documento, i tre versi con i quali accompagnò a Carlo V il regalo di

> una colubrina muy ricamente labrada, de oro bajo y plata de Mechuacán, que la llamaban el Ave Fénix:
>
> Esta ave nació sin par;
> Yo, en serviros, sin segundo;
> Vos, sin igual en el mundo"[40].

Ben poca cosa, se pensiamo a quanto la poesia dell'area novoispana doveva presto dare, anche nella lirica d'occasione.

---

[37] M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, C.S.I.C., 1948 (I[a] ed. 1913), vol. II, p. 65.

[38] E. Romero, *op. cit.*, p. 17.

[39] B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, II, p. 329.

[40] Cfr. F. López de Gómara, *op. cit.*, p. 259.

Nel breve ciclo dei *romances* dedicati a Cortés la poesia denuncia l'ingratitudine del potere. Si tratta di un *romance* tardo, dell'epoca di Filippo II, poiché confonde questo re con Carlo V. Infatti, il conquistatore era tornato in Spagna per la prima volta nel 1528, accolto trionfalmente dall'imperatore, la seconda nel 1540, visto con indifferenza; ma Filippo II sale al trono nel 1558.

Del *romance* in questione esistono sei versioni molto simili; nel testo di maggior interesse poetico il momento culminante è rappresentato dalla reazione del conquistatore, nuovo Cid Campeador, di fronte all'indifferenza regia e all'ostilità dei cortigiani verso colui che "dejó de ser rey, / por ser a sus reyes firme". Accusato dall'invidia, senza che mai il suo caso fosse risolto, Cortés non esita a trattenere per un braccio il sovrano e a protestare per l'ingiustizia e l'offesa recata al suo onore:

Asióle del brazo al rey;
puesta la mano invencible
en el puño de la espada,
aquestas razones dice:
"Vuestra Majestad, señor,
escuche a Cortés, y mire
que con la capa que cubre
y con la espada que ciñe
le ha ganado más provincias
(que por mí gobierna y rige)
que le dejaron ciudades
Y en el mundo que gané
le dí a su escudo por timbres
e hice su nombre oyesen
sus padres y abuelo insignes
hasta las aguas de Chile.
No me vuelva las espaldas,
aunque como el sol se eclipse,
pues el día que se pone

al que viene se remite;
pues nunca las volví yo,
con más trabajos que Ulises,
a millones de enemigos,
con dos soldados humildes".

Naturalmente il sovrano, rispondendo all'immagine popolare, non può che essere giusto e sensibile; di fronte a Cortés è dapprima sorpreso e intimorito, ma anche commosso vedendo il "venerable cisne / bañar en aguas sus canas", quindi lo abbraccia e gli dice:

"Padre, vos tenéis razón,
y lo será que os envidien
los principios que habéis dado
a vuestro dichoso origen".

Promessogli di attendere alle sue cose, il re si rivolge a Ruy Gómez e gli confessa la sua paura, ma anche l' ammirazione per il coraggio di un suddito così "determinado y terrible", concludendo con una lode del condottiero:

"¡Oh, valiente capitán,
tu nombre el mundo eternice,
pues nunca vasallo a rey
dijo lo que tú dijiste!"

Nel *romance* si manifesta orgoglioso il senso ispanico della dignità personale. Sappiamo bene, come insegna tutto il teatro del Siglo de Oro, che l'onore stava al disopra di ogni cosa e doveva essere difeso in ogni modo, a costo della stessa vita. Nell' *Alcalde de Zalamea* Calderón consegnerà che

Al rey, la hacienda y la vida

se han de dar; pero el honor
es patrimonio del alma
y el alma sólo es de Dios".

La figura di Cortés appare ingigantita nel *romance* citato; il poeta anonimo si vale di motivi ben collaudati e subito efficaci, come la povertà e l'ingiustizia verso chi, pur con meriti enormi, si trova sulla via del tramonto. Il tono solenne, l'intonazione retorica bene convenivano all'argomento, richiamo di tanti altri esempi d'ingratitudine sparsi per il *Romancero* e, fuori di esso, nella storia, oltre che nella letteratura ispanica.

Il tema cortesiano ebbe una sua limitata fioritura, dovuta al prestigio del protagonista[41], ma anche nel Perù, come detto, con tinte più drammatiche, non mancarono personaggi e situazioni che colpirono la fantasia e determinarono il sorgere di composizioni poetiche, *coplas* e *romances*. Pare che già nell'agosto del 1527 il marinaio Juan de Saravia -ma il Porras Barrenechea è di diverso avviso[42] - componesse alcuni versi critici nei riguardi di Francisco Pizarro, allorché all'isola del Gallo decise di proseguire nell'avventurosa impresa che lo avrebbe portato alla conquista dell'impero incaico[43].

---

[41] Altri *romances* cortesiani, tre dovuti a Gabriel Lasso de la Vega e da lui pubblicati nel 1601, insieme a uno di Jerónimo Ramírez, segretario del terzo marchese del Valle, trattano rispettivamente del "barreno de los navíos", della prigionia di Montezuma, di Cortés che distrugge gli idoli, mentre il *romance* del Ramírez insiste sul valore e sulla fama del condottiero. Un ultimo *romance* anonimo è dedicato alla vittoria di Cortés su Pánfilo de Narváez.

[42] Infatti Raúl Porras Barrenechea ritiene che i versi cui si fa riferimento siano più tardi e che si debbano al conquistatore Juan de la Torre, che li avrebbe scritti a piè di un *perqué*, o libello, che una mattina del maggio 1532 comparve sulla porta della chiesa di San Miguel de Piura.

[43] Si tratta dei già citati versi: "¡Ah! Señor Gobernador, / miradlo bien por entero,/ allá va el recogedor / acá queda el carnicero".

Quanto al *romance* storico, il primo composto in Perù sembra si debba ad Alonso Enríquez de Guzmán, sul processo e l'esecuzione di Diego de Almagro, avvenuta nel 1538. La lunga composizione rivela immediatamente il partito dell'autore: essa inizia, infatti, con accesi toni di protesta e con l'elogio della lealtà e del valore del "gran don Diego de Almagro, / fuerte, noble y muy leal" e conclude con un'affermazione di fiducia nella giustizia regia, che non potrà lasciare il fatto "sin punir ni castigar".

Verso il 1553 si compongono nel Perù due *romances* storici dedicati alla ribellione di Francisco Hernández Girón, in alcuni passi delicati e teneri, come quando, abbandonato da tutti, il ribelle si accommiata dalla moglie; il *romance* diviene in questo momento un riuscito canto d'amore, e certamente il poeta aveva presente il *Cantar de mío Cid*, nella scena in cui il "Campeador", sulla via dell'esilio, si accommiata da doña Jimena; ma la composizione peruviana, oltre al diverso sfondo storico-geografico, ha una sua originalità d'accenti. Dopo aver lamentato il tradimento degli amici, la morte che gli stanno preparando, il ribelle stringe a sé la moglie:

En sus brazos la tomara,
en ellos se amorteció;
las lágrimas dél la mojan,
presto en su acuerdo volvió.
-¿A dónde vais, honra mía,
que no me lleváis con vos?
Lleváme, que a pie o descalza
jamás os faltaré yo.
¡Desdichada de la madre
que tal hija parió!
¡Nunca yo fuera engendrada,
pluguiera al eterno Dios!-

Molteplici echi di altri *romances* che potremmo definire "de la desdicha", si colgono vagamente nel testo, dove la commozione degli sposi è resa con molta umanità: "los sollozos que dan ambos / de vellos es gran dolor". Quindi Francisco Girón monta a cavallo, bacia ancora la moglie, senza più rivolgerle la parola, e "con furia parte el fuerte". La donna in lacrime riesce a scuotere i soldati perché seguano il marito: "Todos cabalgan a priesa / todos le han compasión". Il paesaggio penetra ora, misterioso, cupo, nel *romance*, preannunciando la triste fine del ribelle, con un ritorno, da parte del sensibile poeta, all'osservanza del diritto e dell'autorità regia:

Toda aquella noche escura
va caminando Girón
por sierras y despoblados,
que camino no buscó.
En esa Xauxa, la grande,
gente del Rey le prendió,
de ahí fue traído a Lima,
do sus días acabó.
Cortáronle la cabeza
por traidor, dice el pregón,
sus casas siembran de sal,
por el suelo echadas son;
en medio está una coluna,
do escrita está la razón:
"Vean cuán mal acaba
el que es a su Rey traidor".

L'inquieto vagare senza meta di Francisco Girón richiama quello del re don Rodrigo, dopo la sconfitta nella battaglia del Guadalete contro gli arabi.

Un secondo *romance*, sul medesimo argomento, pone l'accento sulla sfortuna del ribelle, sull'abbandono da parte della sua gente, sul commiato dalla moglie, che egli rimanda ai genitori, senza tener conto delle sue proteste, accingendosi all'ultimo tentativo per mutare la sorte delle sue armi. Anche qui domina la nota commossa, benché il *romance* si fondi su toni più duri che ritmano il tentativo disperato del ribelle, il tradimento dei suoi e la decisione ultima di andare incontro alla morte, comunque sia:

> Girón sube a caballo,
> los demás allí atendían,
> toma camino no usado
> a causa que no le sigan.

Scrive l'Inca Garcilaso che, vistosi abbandonato da tutti, Girón "salió del fuerte a que los del rey le matasen o hiciesen de él lo que quisiesen[44]", e riporta le parole del Palentino:

> Fuéle tomada su confesión [...]. Sacáronle a justiciar a mediodía, arrastrando, metido en un serón atado a la cola de un rocín y con voz de pregonero que decía: "Ésta es la justicia que manda hacer Su Majestad y el magnífico caballero don Pedro Portocarrero, maestre de campo, a este hombre por traidor a la corona real y alborotador de estos reinos, mandándole cortar la cabeza por ello y fijarla en el rollo de esta ciudad, y que sus casas sean derribadas y sembradas de sal y puesto en ellas un mármol con un rótulo que declare su delito". Murió cristianamente, mostrando grande arrepentimiento de los muchos males y daños que había causado[45].

Un *romance* del secolo XVI è dedicato a un personaggio ben

[44] Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios Reales*, Parte II, L. VII, cap. XXVIII, in *Obras Completas*, Madrid, Atlas ("B.A.E."), 1960, IV, p. 122.
[45] *Ibi*, L. VII, Cap. XXIX, pp. 123-124.

più terribile di Francisco Giron, il famoso Lope de Aguirre; la composizione, di scarso valore, insiste sui delitti dell'uomo sinistro, sulla sua natura demoniaca, sulla condizione di ribelle all'autorità regia, quella di Filippo II[46]. L'Aguirre era destinato secoli dopo a divenire protagonista, in un capovolgimento singolare del suo ruolo, del romanzo di Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*, mentre precedentemente aveva dato ispirazione al romanzo di Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, e nella sua essenza tragica e negativa al poema di Vicente Gerbasi, *Tirano de sombra y fuego*.

[46] Cfr. sul personaggio le sei cronache, tra le quali quella di Almesto, riunite da ELENA MAMPEL GONZÁLEZ e NEUS ESCANDELL TUR in *Lope de Aguirre. Crónicas. 1559-1561*, Barcelona, Editorial 7 1/2 S.A.-Ediciones Universidad de Barcelona, 1981.

CAPITOLO III

FORTUNA AMERICANA DEL *ROMANCERO*

A parte i temi che riflettono fatti della storia americana della conquista e delle guerre civili, numerose tematiche peninsulari del *Romancero* castigliano si diffondono in tutta l'America, nel corso del tempo, diversificandosi spesso originalmente nelle varie regioni, dal Nuovo Messico all'estremo sud del continente. Le epoche di formazione rimangono con frequenza imprecisabili, ma si conferma la remota origine ispanica del tema.

Grande fortuna ebbero i temi tradizionali, soprattutto implicanti amore e tradimento. Numerose sono le versioni del *Romance di Gerineldo*, di tema drammatico, dove l'infanta richiede d'amore un suo paggio, il re li sorprende nel sonno e vedendoli giacere come moglie e marito pone tra loro la sua spada, annuncio della crudele vendetta che ne trarrà.

In un testo peninsulare la principessa ricatta il padre, minacciando di uccidersi se ucciderà l'amante. In un'altra versione, i due innamorati, svegliatisi, si rendono conto di essere stati scoperti; il paggio cerca allora pretesti da opporre alle domande del suo signore, che vuole unirli in matrimonio; ma il giovane è povero e non potrà mantenere l'amata nel suo rango sociale; ne gioisce il re: i rozzi abiti saranno punizione per la figlia; ma il paggio dichiara di voler andare alla guerra per rimediare alla sua povertà e dare ricche vesti all'amata.

Il passo è di grande dinamicità e bellezza; gli ideali dell'amore e della cavalleria rifulgono, anche se, ancora una volta, la colpa è della donna, che non ha avuto scrupolo di dichiarare al giovane

il suo desiderio: "¡dichosa fuera la dama / que se folgara contigo!". La notte era trascorsa in intensità di rapporti amorosi, conclusi con il sonno. Il *romance* non si fa scrupolo di rendere chiari i termini dell'avventura:

> Juegos van y juegos vienen,
> *juegan a brazo partido,*
> juegos van y juegos vienen,
> los dos se quedan dormidos.

Infine il risveglio e lo spavento di trovare a dividerli la spada del re. Segue il dialogo tra il paggio e il sovrano, con il finale felice.

Il *romance* a lieto fine doveva piacere: contemplava, in breve, fasi erotiche, momenti di terrore, quindi uno scioglimento non cruento, con l'unione legittima, l'ascesa del paggio a un rango superiore e impensabile, la manifestazione, con l'amore, della dedizione alla donna e del coraggio personale dell'uomo.

In una versione argentina il *romance* in questione, pur riprendendo in pratica tutte le fasi del testo peninsulare, si arresta su un'apertura drammatica non esplicitata: il re, svegliatosi all'improvviso per un incubo, chiama tre volte il paggio, poi cinta la spada si dirige alla camera della figlia e sorprende i due; su questa visione si chiude drammaticamente la composizione: "vio a su hija, vio a su paje / como mujer y marido". Nel *romance*, benché la donna appaia sempre decisa nel suo desiderio, il tema amoroso è trattato con molta finezza:

> Tomáralo de la mano
> y en el lecho lo ha metido.
> entre juegos y deleites

la noche se les ha ido,
y allá hacia el amanecer
los dos duermen vencidos.

Più delicata ancora una versione cubana; qui la donna, preso l'innamorato per mano, lo introduce nella sua stanza e poi "Se acostaron par a par / como mujer y marido". Il finale presenta anche in questa versione una prospettiva di guerra, ma vi è già per il paggio la promozione di rango:

Ya se ha formado una guerra
entre Francia y Portugal
y nombran a Gerineldo
por capitán general.

Con maggiori particolari la vicenda è sviluppata in una versione del Nuovo Messico. Il paggio è preso dall'imminente avventura: giunto alla porta della donna "da un fervoroso suspiro", poi quando si corica con lei è preso da "calenturas y fríos", ardore amoroso e timore, e tuttavia senza remore "Se acuestan boca con boca / como mujer y marido". Viene quindi la scoperta del re e il suo dilemma: se uccidere o no i due colpevoli; ma è un affare di stato: "Si mato a mi hija, la infanta, / queda mi reino perdido. / Les pondré en medio la espada / que sepan que son sentidos".

Il dramma è apparente: ciò che importa è l'avventura d'amore. Infatti, anche in questa versione tutto finisce bene: il giovane è disposto a pagare di persona, con la propria vita, ma il re lo perdona e gli concede la mano della figlia, con grande allegria dell'innamorato:

Se levanta Gerineldo
pegando saltos y brincos;

se fue pronto pal castillo,
como otra vez había ido,
y allí se tomaron las manos
como mujer y marido.

Drammatica è invece la soluzione in un breve *romance* portoricano:

Tomándolo de la mano
ella lo llevó pasito
adonde ella dormía
y se acostaron juntitos.
A la mañana siguiente
los mataron allí mismo.

Nella trepida atmosfera degli amanti amore e morte sono sempre uniti. Il tema ha grande risonanza in Spagna fin dai tempi più remoti e l'amore è sempre inteso come vittima possibile dell'imprevisto. La lunga tradizione delle *Danzas de la Muerte* si affianca a quella delle sventure d'amore, per sottolineare la fragilità delle vicende umane, la durata breve della felicità, il senso della vita come avventura precaria, sottoposta a un destino di morte sempre in agguato, cui si unisce il senso della rovina, nella distruzione universale.

Sul tema, più che diffuso fu in Spagna il *romance* de *El enamorado y la Muerte*[1], destinato a grande popolarità in America. Il sogno notturno d'amore dell'innamorato, che l'anonimo poeta rende trepido con finissimi accenti -"Un sueño soñaba anoche, / soñito del alma mía, / soñaba con mis amores, / que en mis brazos

[1] Cfr. sul *romance* lo studio di DIEGO CATALÁN in *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Editorial Gredos, 1970.

los tenía"-, viene bruscamentre interrotto dall'apparizione di una dama, bianca "muy más que la nieve fría", la quale, scambiata dall'uomo per l'innamorata, lo disillude bruscamente avvertendolo di essere invece la Morte inviatagli da Dio. Terrorizzato l'uomo implora tempo, ma la terribile esecutrice del volere divino l'avverte che gli rimane solo un'ora. Il disperato amante corre allora dalla sua donna e la supplica di accoglierlo, ché morire per lei sarebbe per lui vita; l'innamorata gli getta una corda di seta perché salga nella sua camera, ma in questo sta l'agguato:

La fina seda se rompe;
la Muerte que allí venía:
-Vamos, el enamorado,
que la hora ya está cumplida.

Nella sua sinteticità il *romance* riesce perfettamente a rappresentare il dramma; una trepida atmosfera sentimentale è creata con rara misura e alla fine la freddezza della Morte rende gelido il clima della toccante vicenda.

Il tema vive a lungo nella Spagna dell'Età Media, se ancora nella *Celestina* si ripete, nell'avventura amorosa di Calisto e Melibea, dove lo sventurato amante perde la vita nel tentativo di raggiungere con una scala Melibea.

In Messico, paese dove la morte è presenza radicata -si pensi, ancora nel secolo XX, alla poesia di Xavier Villaurrutia, di José Gorostiza, e alle rappresentazioni grafiche di José Guadalupe Posada-, il *romance* spagnolo de *El enamorado y la Muerte* presenta, in una versione corrente, accenti macabri. La Morte è qui la Parca; il cordone di seta diviene una scala che l'amata intreccia con i suoi capelli e le lenzuola -particolare intimo relazionato eroticamente con il corpo femminile-; un'abile allusione all'alba

rende toccante il fallimento dell'impresa, la conclusione funebre, mentre risuona raccapricciante la risata della Morte:

El enamorado sube
por aquella fina escala,
va llegando ya a lo alto
cuando le sorprende el alba;
cómo la escala es muy débil,
no aguanta el peso y se rasga,
y el enamorado cae
a las plantas de la Parca,
quién al verlo muerto dice,
soltando una carcajada:
-¡Vamos, el enamorado,
que de mí ya no te escapas!

Famoso nella poesia del *Romancero* è il tema della sposa infedele. Il *romance* dal titolo *La amiga de Bernal Francés* ebbe vasta notorietà nella penisola. La vicenda narrata è interessante per due aspetti: il tradimento verso il marito assente, quando l'assenza da casa era frequente nella vita concreta di molti spagnoli, continuamente alle armi, e la vendetta dell'offeso, sorta di "escarmiento" che invita ad evitare il tradimento.

Malgrado la realtà storica[2], Bernal Francés è certamente il simbolo della pericolosità del cavaliere d'oltre Pirenei, essendo sempre stata la Francia, nella concezione ispanica, paese di liberi costumi e del tutto inaffidabile. Ciò si affermava nei *fabliaux*, che pure entrarono nella penisola iberica, come prova l'Arcipreste de Hita nel *Libro de buen amor* dove, proprio sul tema dell'infedeltà

[2] Cfr. R. Menéndez Pidal, "Los romances tradicionales en América", *Cultura Española*, 1, 1906, ora in *Los Romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1948 (6ª ed.), p. 23.

della donna al marito lungamente assente è costruito l'*Enxiemplo de lo que conteció a Don Pitas Payas, pintor de Bretaña*. Solo che nell'*Enxiemplo* del libertino Arciprete il tono è burlesco e svergognato, se pensiamo all'artificio cui ricorre il marito per controllare la fedeltà della moglie: la pittura, sul luogo dell'eventuale infrazione, di un piccolo agnello che, alla notizia del suo ritorno, l'amante ridipinge rozzamente, finendo per farne un montone, con "armas de prestar" chiaramente allusive. Alle rimostranze del consorte la donna, di carattere deciso, lo assale con queste parole: "¿Cómo, mon señer, / en dos años petit corder non se fazer carner? / Vós viniésede templano e trobariades corder"[3].

Nel *romance* il clima è tragico. Avvalendosi dell'oscurità, il marito finge di essere l'amante e una volta a letto con la moglie le si rivela con fredda calma, allorché essa, inquieta per l'insolito comportamento, lo rassicura che lo sposo è lontano. La risposta dell'uomo è annuncio della terribile vendetta:

Lo muy lejos se hace cerca
para quien quiere venir,
y tu marido, señora,
lo tienes ya junto a ti.
Por regalo de mi vuelta
te he de dar rico vestir,
vestido de fina grana
forrado de carmesí,
gargantilla colorada
como en damas nunca vi;
el collar será mi espada,
que tu cuello ha de ceñir.

[3] Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, "Enxiemplo de lo que conteçió a Don Pitas Payas, pintor de Bretaña", in *Libro de buen amor*, ed. de A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1998, quartina 484, p. 127.

Nuevas irán al francés
que arrastre luto por ti.

Più narrativo è il *corrido* messicano de *La desgraciada Elena*, derivazione diretta dal *romance*. Qui Bernal Francés diviene "Fernando el francés"; il sospettoso marito si prepara scrupolosamente a constatare il tradimento della moglie e una volta certo del fatto le dichiara che la ucciderà. A differenza del *romance* spagnolo la donna implora pietà in nome delle sue due creature, ma il marito inflessibile la uccide sparandole. Alla fine il cantore interviene direttamente nel dramma, con una partecipazione che doveva riflettersi in quella del pubblico, quantomeno femminile:

¡Oh, qué desgraciada de Elena;
cuando el cilindro tronó,
con un balazo en el alma
su marido la mató!

Segue il particolare della donna che affida i figli a una serva: non ha importanza se la poveretta ormai è già stata uccisa. Alla fine il richiamo all'esempio ammonitore:

-Vengan todas las casadas
a tomar ejemplo de mí;
si no viven arregladas,
morirán como yo aquí.

Di tono più filosofico è una versione del Nuovo Messico dal titolo *Bernal Francés (Elena)*, la cui matrice evidente sta nella precedente composizione poetica. Il ritmo è agile e la vicenda si arricchisce di ulteriori particolari; anzitutto la considerazione circa l'ingratitudine delle donne verso chi fa tanto per loro, ma anche la denuncia di come l'uomo agisca scioccamente per il suo piacere:

"Qué trabajos pasa el hombre
para gozar de placeres.
Ponen su vida en peligro
por las ingratas mujeres".

I protagonisti della vicenda sono Elena, il marito don Benito e l'amoroso francese don Fernández. Don Benito non ricorre subito all'espediente di farsi passare per l'innamorato onde scoprire l'inganno della moglie, ma già vinto dal sospetto uccide don Fernández con quattro "balazos", si riveste dei suoi abiti e solo ora finge di essere l'amante; la donna lo tratta con grande amore: "Le puso cama de flores / y se fueron a dormir". Di fronte alla freddezza del compagno l'infedele si mostra gelosa e finalmente il marito si rivela a lei, che invano implora pietà in nome dei figlioletti:

Elena se arrodillaba,
pero no alcanzó perdón.
En una cama de flores,
allí fue donde murió.
Con tres tiros de pistola
que su marido le dio.
Elena era muy bonita,
bonita y bien retratada;
Su marido la mató
a los tres años de casada.

Il letto fiorito dell'amore era già annuncio del letto della morte. Nella composizione è sottolineata la bellezza della donna e il poeta sembra riscattarla attraverso il pentimento, concludendo con particolari toccanti:

Toda esa calle pa arriba
de barandales enflorecidos;

toda la gente asustada
de ver a Elena tendida.
-Adios, queridos hermanos,
arrastren luto por mí;
adios, mujeres casadas,
no quieran vivir así.
Doblen tristes campanas,
al cabo se han de quebrar;
que la traicionera Elena
ya la llevan a enterrar.
-Toma, criada, esos dos niños;
llévaselos a mis padres.
Si preguntan por mí,
diles que tú no sabes.

Tono vivace e arguto assume in apertura il *romance* di *Bernal Francés* in una versione argentina sul tema ambiguo della donna che, previdente, ama contemporaneamente due uomini, e con vantaggio:

La mujer que quiere a dos
dicen que es muy alvertida,
pues si una vela se apaga,
otra le queda encendida.

Segue rapida la narrazione della vicenda e il *romance* conclude con l'annuncio all'infedele che, dopo averla uccisa con la sua spada, il marito, finto amante, si ritirerà in convento: "Yo entraré para siempre / al convento de San Gil".

In una versione cilena, dal titolo *La adúltera*, il *romance* si affina in particolari gentili, gesti dei due amanti, la donna e il marito non riconosciuto. Il finale è lo stesso e la composizione conclude sulla manifestata intenzione del giustiziere di farsi frate, qui nel convento di San Agustín. San Gil è invece invocato in apertura di *romance* nelle parole d'apprezzamento della donna per il corteggiatore:

-¡Válgame la Virgen pura,
válgame el santo San Gil!
¿que caballerito es éste
que las puertas me hace abrir?

Sul medesimo tema della sposa infedele fu diffuso in Spagna il *romance* di *Blanca Niña*. Vi compare una donna furiosa con il marito, che se n'è andato a caccia e la trascura; perciò gli manda rabbiose maledizioni:

Rabia le mate los perros,
y águilas el su halcón,
y del monte hasta casa,
a él lo arrastre el morón.

Della bella trascurata si innamora un guerriero che da sette anni non smette l'armatura e che ha -contrasto con la bianchezza della donna desiderata, più bianca "que el rayo del sol"- le carni più nere di un "tiznado carbón". L'adirata sposa è disposta all'avventura con l'eroico personaggio, ma improvvisamente compare il marito, che le chiede ragione delle inconsuete presenze nella casa: un cavallo, l'armatura, la lancia. Vinta dall'evidenza, la traditrice ammette di meritare la morte.

In una elaborazione argentina il racconto è ulteriormente arricchito; l'avventura è posta in una domenica, alla vigilia dell'Ascensione; presenta una casa "enramada, / con armas de admiración". Un bellissimo giovane, don Carlos, "hijo del emperador", ricco e potente, è il tentatore. La sposa infedele è disposta all'avventura, ma arriva don Alberto, il marito, il quale vedendo le citate presenze nella casa ne chiede ragione; ode poi i passi dell'intruso e ogni tentativo di giustificazione da parte della donna è vano. Vi è una lotta a pugnale e nella contesa muoiono tutti, anche la fedifraga:

Desde el umbral de la puerta
a la punta el corredor,
se traban a puñaladas
que daba temor a Dios.
Carlos murió a media tarde,
Don Alberto a entrar el sol,
y mi señora Felipa
al golpe de la oración.

Il *romance* conclude con un utile avvertimento e un'ultima nota tenera:

En la orilla de este río
y en el centro de este pueblo,
oigan señoras casadas:
nunca jueguen este juego.
Al otro día de mañana
redoblaron las campanas,
para que pase un entierro
de tres queridos del alma.

In un altro testo ancora, tra i numerosi sul tema, non ha luogo l'uccisione della colpevole. Il marito tradito restituisce la moglie al padre di lei perché la uccida; il genitore si rifiuta e incita il genero a farlo, ma costui si rimette alla giustizia divina: "Que la mate el Rey del Cielo, / que para eso la crió".

La bella Celimena è una donna piuttosto disinibita, se dal balcone vedendo passare un "galán / de muy buena condición" lo invita a salire da lei: "-Sube arriba, caballero, / que te quiero una razón".

Nel *romance* il marito si mostra affettuoso con la moglie, la chiama "luna", "sol", le porta un "conejito" –si ricordi il significato erotico dell'animale-, ma trova in casa cose non sue: una cappa,

il cavallo; doni del padre, dice la donna, e il marito ribatte che quando non possedeva nulla, il suocero mai gli aveva regalato alcunché. Ode poi un respiro nel letto e la moglie gli dice che è uno dei suoi fratelli; l'uomo vuole conoscerlo, ma la conclusione è quella nota.

Una versione cilena, *La mala mujer*, segue in linea generale quanto sopra. La "niña tan bonita / que le quita lustre al sol" è di costumi evidentemente facili; anch'essa maledice il marito, don Alberto, e da lui sorpresa in flagrante tenta vane giustificazioni, infine confessa il tradimento. Segue l'immancabile vendetta del coniuge, qui una furia, e poi splendidi funerali:

La tomó de los cabellos,
para el patio la sacó,
le dio siete puñaladas
y de la menor murió.
Para dentro se entró;
con don Carlos se encontró,
y batieron las espadas,
no se veía compasión.
Don Carlos murió a la una
y don Alberto a las dos.
Al otro día en la misa,
¡qué bonita procesión!
¡qué repique de campanas
en la iglesia mayor!
¡qué lindos los tres entierros
de tres amantes que son!

Anche in questa occasione la morte sembra riscattare la colpa e far rifulgere positivamente solo la forza dell'amore.

Interessante è una versione dominicana de *La esposa infiel* che, pur presentando gli stessi elementi, è in un certo senso più

borghese, ma non meno crudele. Ammessa la colpa, il marito offeso, mentre promette alla moglie salva la vita, la uccide invece a pugnalate:

> -No te mataré, doña Ana,
> no te mataré, mi flor;
> la cogió por los cabellos,
> cinco puñaladas le dio.

Il *romance* conclude con due versi misteriosi: "El uno murió a la una, / el otro murió a las dos". Probabilmente, uccisa la moglie, il marito assale e uccide l'amante e a sua volta ferito muore a breve distanza di tempo.

Una versione venezolana pone l'accento, nel titolo, sulla punizione dell'insidiatore: *El adúltero castigado*. L'amante è don Corva, il marito don Francisco, la donna doña Alba. La conclusione presenta la consueta strage. Scoperto, l'amante tenta di giustificare la sua presenza nella casa e asserisce di esservi entrato inseguendo una "garza", ma lo sposo offeso non è disposto a lasciarsi ingannare e risponde cupo:

> Esa garza que tú buscas,
> muerta te la tengo yo,
> y como muere la garza
> así muere el cazador.

Subito segue la scena feroce di sangue; il marito afferra la donna:

> La cogió de los cabellos,
> siete salas la arrastrò,
> llegando a la última sala

siete puñaladas le dio.
A la una murió doña Alba,
a las dos murió don Corva,
y a las tres don Francisco,
al primer rayo del sol.

Spaventosa vendetta e un solo particolare di sollievo nella scena drammatica: il filo di luce del sole che sorge, come ad archiviare tanta crudezza.

Molto diffuso fu in Spagna il *romance* del *Conde Olinos*. Vi spira la poesia delle romanze liriche, intorno a una favola lieve nella quale la morte è coronamento dell'amore e frutto dell'incomprensione, della differenza di casta. L'avvío è di ampio respiro poetico, si apre su un panorama marino che introduce in dimensioni di favola, quella dell'avventura per mare, mentre si leva un canto che conquista gli stessi uccelli. È l'alba:

Madrugaba el Conde Olinos
mañanita de San Juan,
a dar agua a su caballo
a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe
canta un hermoso cantar;
las aves que iban volando
se paraban a escuchar.

Ode il canto la regina e credendolo di una sirena, chiama la figlia ad ascoltarlo: "Mira, hija, cómo canta / la sirena de la mar". Ma la principessa le chiarisce che si tratta del conte Olinos che l'ama riamato; la regina dichiara allora che lo farà uccidere, perché non di sangue reale. Invano la fanciulla la prega di non farlo, ché sarà la sua morte, ma la dura genitrice non l'ascolta, fa uccidere crudelmente, a "lanzadas", il conte e la fanciulla muore anch'essa di pena:

La infantina, con gran pena,
no cesaba de llorar;
él murió a la media noche,
ella a los gallos cantar.

In una versione argentina, *El conde Niño*, il finale denuncia l'invidia della regina e afferma la forza dell'amore, come dirá Quevedo, "más allá de la muerte"[4]. Morti i due giovani,

Dos arbolitos nacieron
en una llana amistad:
de los gajos que se alcanzan,
besos y abrazos se dan,
y la reina envidiosa
luego los mandó cortar:
ella se volvió paloma,
él se volvió gavilán.

Una versione colombiana, più sbrigativa, meno raffinata, tratta del *Condenillo* o *Niño Condenillo* e segue il *romance* spagnolo; tuttavia un particolare, quello dei pesci che si arrestano ad ascoltare il canto del conte, riporta al famoso *romance* del *Conde Arnaldos*[5], che presenta una misteriosa galera avanzante sul mare e in essa un marinaio che canta un accattivante e misterioso "cantar",

[4] FRANCISCO DE QUEVEDO, "Amor constante más allá de la muerte", in *Obras Completas*, I: *Poesía original*, edición, introducción y notas de J. M. Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1963, sonetto n. 471, p. 511: "Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llegare el blanco día,...".

[5] Intorno al *romance* cfr. il fine studio di R. MENÉNDEZ PIDAL, " Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", in *Los Romances de América y otros estudios*, op. cit., pp. 68-80.

que la mar fazía en calma,
los vientos hace amainar,
los peces que andan n'el hondo
arriba los hace andar,
las aves que andan volando
n'el mastel los faz posar.

Ma la vicenda è la stessa, con un finale in cui la principessa morta si trasforma in "paloma" e il Condenillo in "gavilán".

In una versione cubana dello stesso *romance*, ora detto del *Conde Nilo*, anche gli uccelli si mettono a cantare e nel finale i due innamorati defunti si trasformano, lei in una chiesa e lui in un ricco altare, "donde celebran la misa / la mañana de San Juan". Il significato è comprensibile, al di là dei termini religiosi.

Ricca di poesia è una versione dominicana del *Conde Niño*, dove l'accento è posto con riuscita enfasi sull'attrazione del canto; non solo si fermano gli uccelli ad ascoltarlo, ma il viandante ritorna sui suoi passi per udirlo e il navigante vira di bordo:

caminante que camina
su marcha vuelve hacia atrás,
navegante que navega
su barco vuelve a virar.

Questo finale riunisce in modo curioso tutte le particolarità delle versioni precedentemente illustrate; con logicità la principessa è sotterrata sotto l'altare, e il conte, di minor categoria nobiliare, "un poquito más allá", ma le loro trasformazioni successive sfuggono ad ogni logica, anche se gli ultimi versi creano di nuovo un efficace clima di poesia marina:

Ella se volvió una iglesia,
él se volvió un rico altar,

donde celebran sus misas
las mañanas de San Juan.
Ella se volvió una paloma,
él se volvió gavilán,
y allí fabrican sus nidos
a las orillas del mar.

Come dire che, poiché i due infelici innamorati non poterono essere sposi in vita, lo sono ora come uccelli.

Grande motivo lirico fu sempre la celebrazione della bellezza femminile e nei *romances* americani il punto di riferimento è chiaramente individuabile nel testo ispanico che tratta de *La misa del amor*. Non si tratta di una donna angelicata, ma di un essere concreto, di notevole avvenenza. La bella creatura che si reca alla messa grande, in una "mañanita de primor", alla cui solennità contribuisce con la sua avvenenza, è affascinante per vesti e ornamenti -"viste saya sobre saya, / mantellín de tornasol, / camisa con oro y perlas / bordada en el cabezón"-, ma certamente più lo è per lo splendore che irraggia dal suo volto, del quale vengono esaltati la bocca e gli occhi:

En la su boca muy linda
lleva un poco de dulzor;
en la su cara tan blanca,
un poquito de arrebol,
y en los sus ojuelos garzos
lleva un poco de alcohol;

nessuna meraviglia, perciò, se una creatura così bella, dagli occhi azzurri e ben truccata, ma senza esagerazione, desta invidia nelle altre donne e amore negli uomini, provoca scompiglio persino tra i chierichetti e negli stessi sacerdoti:

Las damas mueren de envidia,
y los galanes de amor.
El que cantaba en el coro
en el credo se perdió;
el abad que dice misa
ha trocado la lición;
monacillos que le ayudan
no aciertan responder, non,
por decir amén, amén,
decían amor, amor.

La finezza della composizione è grande, nel rilievo dato alla grazia femminile e nell'inno all'amore; di fronte a tale donna non si pensa tanto alla Beatrice di Dante, quanto piuttosto alla doña Endrina dell'Arcipreste de Hita, altrettanto bella e provocante, di effetti conturbanti su chi la vede:

¡Ay, Dios, e quán fermosa viene Doña Endrina por la plaça!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança!
Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça.[6].

In una versione argentina, *Misa de amor*, la raffinatezza del *romance* spagnolo si perde, anche se la composizione rimane fedele all'originale quanto ad effetti che la bellezza della donna ha su chi ne è improvvisamente colpito. La carica erotica è accentuata corposamente. Protagonista è doña María, figlia del governatore, e le sue attrattive sono il vestito e le gambe che, uscendo di chiesa, scopre senza volerlo, allorché si china per raccogliere lo

[6] J. Ruiz, Arcipreste de Hita, "Aquí dice de como fue fablar con Doña Endrina el Arcipreste", in *Libro de buen amor*, op. cit., quartina 653, pp. 164-165.

scialle che le è scivolato a terra. La vista di tanta bellezza provoca invidia nelle donne e turbamento negli uomini -il testo insiste sulle gambe-, tanto che il sacrestano, intento a suonare le campane, sconvolto, cade dal campanile, mentre il prete che dice messa, anch'egli turbato, maledice l'amore, subito ripreso dal sacrestano, miracolosamente salvo, che considera l'amore il meglio della vita:

El que estaba repicando
del campanario cayó
y el que decía misa
en la misa se turbó.
Por decir: -¡Santo Evangelio!
dijo: -¡Maldito el amor!
Y el sacristán le responde:
-¿Qué es eso, padre, por Dios?

Se la finezza e la misura dell'originale ispanico si è in parte persa in questa versione argentina, si avvantaggia tuttavia l'immediatezza, riflettendo costumi e relazioni sociali proprie dell'area geografica in cui il *romance* si forma. L'amore non è subito celebrato, ma si afferma nel contrasto tra la maledizione dell'abate e la protesta del sacrestano.

La letteratura è ricca di incontri e di innamoramenti tra belle donne di elevato stato sociale e uomini di rango inferiore: servi, giardinieri, pastori, alcuni veri, altri fintisi tali per raggiungere la donna che amano. Si pensi al *Don Duardos* di Gil Vicente, ma anche agli innumerevoli camuffamenti di innamorati nel teatro del Siglo de Oro, in particolare in quello di Lope de Vega. Il tema ebbe fioritura anche nel *Romancero*, spesso con interessanti novità, come è il caso del *Romance de la gentil dama y del rústico pastor*, dove il "villano vil", qui un vero pastore, rifiuta, per rimanere libero, tutto ciò che la dama gli offre: regali, migliorie di vita,

amore e matrimonio, persino una fonte abbondante di acqua per le sue pecore. Ma l'uomo resiste:

-Yo no quiero tu gran fuente,
responde el villano vil:
ni mujer tan amorosa
no quiero yo para mí.

Il rustico personaggio diffida soprattutto del troppo amore della dama, che finirebbe per soffocarlo. Per tal modo egli sembra interpretare una concezione maschilista del sentimento amoroso, visto come pericolo per la propria indipendenza, in un'epoca in cui la donna era considerata un essere appetibile, ma da avvicinare con precauzione. Il *romance* si qualifica come un elogio della vita di campagna, che assicura libertà all'individuo; cedere al matrimonio implicherebbe regole di vita limitative.

In una versione cilena, *La dama y el pastor*, che segue, sinteticamente, il modello spagnolo, la chiusa avverte la donna che ha offerto il suo amore al pastore, di non fidarsi di chi, cresciuto nel mondo rurale, non conosce questo sentimento: non si metta con chi è di animo rozzo. Ma nella versione argentina, *Estaba un pastor un día*, la donna che dichiara il suo amore al pastore appare più ardita e, rifiutata, chiede all'uomo di non rivelare ad alcuno l'affronto che le ha fatto e cavallerescamente elogia la sua resistenza, mentre il pastore, che ha risposto alle profferte d'amore in modo spesso sentenzioso, si erge orgogliosamente ad esempio:

-Pastorcito de mi vida,
te alabo el modo de querer,
por más que te he perseguido
y no te pude vencer.
Responde el pastor y dice:
-En mí pueden aprender.

Una versione del *romance* nel Nuevo México, *La dama y el pastor*, presenta di nuovo una donna ardente d'amore e un pastore al quale lei fa intendere senza mezzi termini il suo desiderio:

Una niña en un balcón
le dice a un pastor: -Espera,
que aquí te habla una zagala
que de amor se desespera.
Vente, pastor amoroso,
que aquí te habla tu paloma:
arrímate para acá:
no haya miedo que te coma.

Il ritmo è particolarmente agile, ricco di movimento il *romance*. Come di consueto il pastore rifiuta ogni allettamento, ma più sensibile del "villano vil", in seguito si pente, chiede perdono alla donna se l'ha offesa e sembra che stia per cedere. A questo punto la romanza presenta un interessante cambiamento: ora è la donna a rifiutare il pastore, condannandolo alla solitudine, alla perdita di un bene che non seppe cogliere quando gli veniva offerto. Dichiara l'offesa: "-Llora tu soledad, / que yo la lloré primero". L'uomo rifiutato conclude amaramente:

-Haré de cuenta que
tuve una sortija de oro,
y en el mar se me cayó;
ahora la perdí del todo.

Naturalmente si dà anche il caso del pastore che si dispera per l'amore non corrisposto e muore, come avviene nel *romance* spagnolo *El pastor desesperado*. Tanta è la sua pena che neppure da morto vuole pace; la sua sepoltura non deve essere in luogo consacrato, ma nel verde prato dove pascolano le sue pecore. La raffi-

nata nota cromatica dà un tocco di estrema finezza alla composizione, sul contrasto tra la felicità passata e l'infelicità presente:

¡Adiós, adiós, compañeros,
las alegrías de antaño!
Si me muero deste mal
no me enterréis en sagrado;
no quiero paz de la muerte,
pues nunca fui bien amado;
enterréisme en prado verde,
donde paste mi ganado,
con una piedra que diga:
"Aquí murió un desdichado;
murió de mal del amor,
que es un mal desesperado".

Non di rado, si sa, l'infelicità in amore è frutto di incomprensione, di equivoco, di parole non dette. Il *romance* conclude in questo modo: tre pastorelle piangono il giovane pastore defunto, cugino dell'una, fratello dell'altra, insensibile all'amore della terza, la più giovane.

Da alcuni elementi di questo *romance* prendono avvio in America varie composizioni, nelle quali con frequenza la vicenda di fondo è trasformata, ferma restando la morte del disperato protagonista e la sua sepoltura. In Colombia un *Corrido del llanero* introduce elementi interessanti: anzitutto amplia il panorama e presenta una scena tipica del mondo rurale, la doma di un toro, con conseguente incornata dell'uomo, il quale chiede sepoltura in un luogo elevato, dove il bestiame non lo possa calpestare. Al verde riposante del prato del *romance* spagnolo, si sostituisce il rosso del "letrero", allusione al sangue della ferita:

Que me entierren en la loma

onde no suba el ganao
y me pongan en la tumba
un letrero colorao,
pa que digan las muchachas
aquí murió un desgraciao.
No murió de tabardillo
ni de dolor de costao,
sino de un fuerte tirón
que le dio un toro pintao.

Il finale è caratteristico delle storie contadine: il cantore sollecita una ricompensa di cibo per il suo canto.

In una versione cilena, più breve, *Bartolillo*, il tema è il medesimo, ma la composizione si arricchisce di note cromatiche. Il giovane Bartolillo, posto a guardia di un toro, chiede, se ferito a morte, di essere sotterrato non in un luogo sacro, ma "en campo verde", come nel *romance* peninsulare, e che lo calpesti il "ganado", manifestando in tal modo il suo attaccamento alla terra; infine, che un "letrero colorado" sia posto sulla sua sepoltura, dove si consegni il suo orgoglio di essere stato ucciso dal toro "Nevao", nel caso che ciò avvenga:

Si este toro me matase,
no me entierren en sagrado,
entiérrenme en campo verde
donde me pise el ganado.
A mi cabecera pongan
un letrero colorado,
y digan las cinco letras:
"Aquí murió un desdichado;
no murió de calentura
ni de dolor de costado,
murió de una cornadilla
que le dio el toro Nevado".

Una versione nicaraguense, *Sáquense ese toro pinto*, s'incentra invece su una dimostrazione di coraggio dell'uomo di fronte alla moglie. Dice il protagonista:

"Sáquense ese toro pinto,
hijo de la vaca mora,
quiero sacarle la suerte
delante de mi señora".

Nel caso che il toro lo uccida, l'uomo chiede che la sua sepoltura venga scavata "onde la pise el ganado", e su di essa sia posto un cartello in "letras coloradas", che dica come "murió de la gran cornada, / que le dio el toro pintado".

Delicata è una versione dominicana dal titolo *El niño*, elaborazione del tutto originale. Si tratta ora di un giovane, sofferente per un amore senza speranza; quattro medici, "de los mejores de España", non lo hanno saputo guarire ed è sospeso tra la vita e la morte. In questa condizione egli chiede che, se morisse, lo sotterrino "en prado verde / en donde pasta el ganado". Il dettaglio, con il cambiamento da "pisa" a "pasta", sottolinea ancor più l'attaccamento alla terra, ma un altro particolare ancora lo rivela: egli vuole che mettano al suo capezzale la sella del suo cavallo e nella sepoltura "cuatro ladrillos dorados", con un cartello che denunci la vera causa della sua morte:

"Aquí yace un desdichado.
No murió de calentura,
ni de dolor de costado:
ha muerto de un mal de amor,
de un amor desesperado".

Il che dimostra quanto il contenuto dei *romances* si trasmet-

tesse dall'una elaborazione all'altra, come attraverso vasi intimamente comunicanti. La stessa versione si ha nel Nuevo México, solo che vi compare un altro particolare che amplia il panorama rurale: colui che sta morendo per pene d'amore desidera di essere sepolto non nel consueto prato verde, ma in un ruscello, dove il bestiame si reca ad abbeverarsi: "Entiérrenme en el arroyo / donde me pise el ganado". Una sorta di purificazione e di continuità nella vita rurale.

Sono solo alcuni esempi della vasta messe del *Romancero* spagnolo in America e delle sue trasformazioni originali. Dal *romance* importato ai primordi della conquista e dalle successive ondate di peninsulari, presero il via elaborazioni che attestano la vitalità di un genere alle origini della poesia ispano-americana[7].

[7] Intorno ai *romances* in America cfr. anche: M. Díaz Roig, "El romance en América", in AA. VV., *Historia de la literatura hispanoamericana*, coord. Iñigo Madrigal, Madrid, Cátedra, 1982, vol I, *Época colonial*, pp. 301-316.

Capitolo IV

LA NUOVA CULTURA
POESIA LIRICA ED EPICA

Influenzata dallo spirito medievale, poi da quello del Rinascimento, con la conquista spagnola va prendendo forma in America una nuova cultura, in un primo tempo ad opera soprattutto degli ordini religiosi, al servizio principalmente del programma di evangelizzazione. È certamente medievale l'impianto culturale espresso dalla chiesa, e medievale è l'organizzazione degli studi, modello a livello superiore le Università di Salamanca e di Alcalá.

Grande impegno in questo senso dimostrarono i francescani, ai quali si aggiunse presto l'attività di altri ordini religiosi: agostiniani, domenicani, gesuiti. Appare giusto riconoscere che nella storia del colonialismo europeo non vi è stato paese che dimostrasse tanto interesse come la Spagna per la diffusione della cultura nelle terre conquistate. Le si rimprovera di aver trasferito in America i modelli pedagogici e predicatorî della scolastica medievale, in conventi, seminari e nelle numerose università fondate, di avere impedito una acculturazione dal basso, vale a dire partendo dalle culture locali[1], ma era impensabile che ciò avvenisse, né mai si verificò nei secoli in altre compagini coloniali.

Fondamentale è che gli spagnoli sentissero l'esigenza di istituire scuole e centri docenti e che lo facessero con celerità e abbondanza, mentre imperi di nazioni europee da pochi decenni tramontati, neppure lontanamente presentano paragonabile preoccupazione.

---

[1] CARMELO SAMONÀ, "L'età di Carlo V", in A. VARVARO-C. SAMONÀ, *La letteratura spagnola dei secoli d'oro*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1973, p. 106.

Alcune date sono, al riguardo, rilevanti: Colombo era giunto in vista del Nuovo Mondo nell'ottobre del 1492 e già nel 1505 frate Hernán Suárez istituiva a Santo Domingo, nel convento francescano da lui fondato, corsi di arti e mestieri, ma anche di studi superiori. Nel 1513 la Corona emanava poi una disposizione che stabiliva si insegnasse il latino a indigeni selezionati per intelligenza[2]. Hernán Cortés fa il suo ingresso a Tenochtitlán, capitale dell'impero azteco, ai primi di novembre del 1519 e all'inizio del 1523 frate Pedro di Gand istituisce nella Nueva España i primi centri d'istruzione del continente, dotando i conventi francescani di scuole per adulti, dove si insegnava catechismo, castigliano, latino e musica, e scuole professionali in cui si apprendevano pittura, scultura, disegno e arti varie. Si deve pure a Pedro di Gand l'istituzione nella capitale di un ospedale, primo centro americano per l'insegnamento della medicina.

Benemerito della cultura fu il francescano Juan de Zumárraga, primo vescovo di México. Egli fondò un seminario per gli indigeni, destinato a formare i maestri dei giovani religiosi che si sarebbero in seguito dedicati all'evangelizzazione. Ne uscirono traduttori, trascrittori, interpreti, studiosi delle civiltà e delle religioni locali, compilatori di grammatiche e di vocabolari delle numerose lingue presenti nell'impero azteco, finalizzati, è ovvio, a facilitare il compito di diffusione della fede cattolica, ma che rappresentano un apporto di valore straordinario per la conoscenza della varietà linguistica americana.

Zumárraga possedeva una biblioteca di circa quattrocento volumi, che mise a disposizione degli studiosi e in seguito legò al

[2] Cfr. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Historia de la cultura en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 40.

convento di San Francisco el Grande e al Collegio Imperiale di Santa Cruz di Tlatelolco, da lui fondato, con il vicerè don Antonio de Mendoza, per la nobiltà indigena. Vi insegnarono frate Andrés de Olmos, grande studioso della lingua náhuatl, e frate Bernardino de Sahagún, al quale ultimo si devono fondamentali conoscenze intorno ai popoli e alle culture dell'area messicana. Egli diede vita, infatti, a un seminario di ricercatori e di traduttori, che si avvalse dei detentori indigeni del sapere, i cui frutti riunì nella *Historia general de las cosas de Nueva España*, la prima redazione della quale, in lingua náhuatl, risale al 1569[3].

Quella del Collegio di Tlatelolco fu la prima biblioteca accademica d'America. Più tardi, nel 1646, il vescovo, poi vicerè, don Juan de Palafox y Mendoza, avrebbe dotato a sua volta il seminario di Puebla de los Angeles di una biblioteca di oltre dodicimila volumi, vari dei quali in altre diciannove lingue, oltre alla spagnola[4].

Quanto alle università, nel 1538, a Santo Domingo, il locale collegio dei domenicani fu asceso a Università Pontificia di San Tommaso d'Aquino, la prima del Nuovo Mondo, che per secoli difese il suo primato, contestato dalle Università di Lima e di México. La polemica, non ancora sopita oggi, si fondava sul fatto

[3] L'opera di Sahagún fu requisita ben presto dalle autorità spagnole, in quanto troppo incline a sottolineare la grandezza della civiltà náhuatl. L'autore ne fece poi lui stesso la traduzione in castigliano. Cfr. l'edizione di Angel María Garibay, México, Editorial Porrúa, 1956, 4 volumi. Del *Codice fiorentino*, della Biblioteca Medicea Laurenziana, in lingua náhuatl con traduzione castigliana a fronte e illustrato, si veda l'edizione realizzata dal Governo della Repubblica Messicana, in 3 volumi, Firenze, Giunti Barbera, 1979.

[4] Cfr. José Luis Martínez, *El libro en Hispanoamérica. Origen y desarrollo*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1986 (2ª ed.), p. 50.

che l'Università dominicana, benché fondata nel 1538, aveva ricevuto la Real Cédula solo il 23 febbraio 1558, mentre l'Università di San Marcos di Lima l'aveva avuta il 12 maggio 1551 e quella di México il 21 settembre del medesimo anno[5].

È opportuno ricordare che Francisco Pizarro aveva fatto il suo ingresso a Quito, capitale dell'impero incaico, il 15 novembre 1533. Erano passati, quindi, pochi anni tra la conquista e la fondazione delle università nelle capitali dei due grandi imperi conquistati. Né furono questi gli unici centri dedicati all'insegnamento universitario, poiché nelle città più importanti del continente si aprirono in seguito, in tempi vari, altre università, spesso più di una nella stessa città, rette da ordini religiosi diversi, con frequenza rivali.

Altro merito del vescovo Zumárraga è di aver introdotto la stampa a México, nel 1535, attraverso l'attività di un bresciano, Juan Pablos, o Giovanni Paoli, in un primo tempo dipendente dai Kromberger di Siviglia. Nel 1548, alla morte del vescovo, il Paoli aprì nella capitale una propria stamperia, seguito nel 1577 dal torinese Antonio Ricardo, o Ricciardi, che tuttavia nel 1582 si trasferì a Lima, dove diede avvio alla prima attività di stampa in quel vicereame. Nello stesso anno, a México, apriva bottega un altro stampatore, Antonio de Espinosa[6].

---

[5] L'Università dominicana difese il suo primato, anche se nel 1540 era stata costituita nella capitale, sulla base del collegio fondato anni prima dal vescovo Sebastián Ramírez de Fuenleal, l'Università di Santiago de la Paz, con beni donati dal ricco colonizzatore Hernando de Gorjón. Sull'argomento della "primacía" tra le Università di Lima e di Santo Domingo cfr. MIGUEL MATICORENA ESTRADA, *San Marcos de Lima Universidad decana en América*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000, p. 5;

[6] Intorno alla stampa in America e ai primi stampatori citati, oltre ai noti studi di JOSÉ TORIBIO MEDINA, si vedano: AGUSTÍN MILLARES CARLO, *Introducción a la historia del*

L'attività di questi artigiani si svolse dapprima prevalentemente al servizio della chiesa, ma in seguito essi si dedicarono anche alla stampa di opere di materie varie, da quelle giuridiche a quelle letterarie.

Nell'ambito creativo il cordone ombelicale tra l'America e la Spagna non si limitò al *Romancero*. Lo conferma, oltre, naturalmente, alla vasta produzione cronachistica, il teatro, didattico e religioso[7], al servizio dell'edificazione degli indigeni, fino a che la diffusione di autori come Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón e quant'altri, orientò in altro senso il gusto, passando dal teatro catechizzatore e dalle commedie "de santos", ad argomenti profani: intrighi d'amore, commedie di cappa e spada[8]. Il Barocco diverrà presto dominante, influenzando anche il teatro religioso dei collegi gesuitici, che si carica di trovate sceniche stupefacenti, di stridenti note lugubri e di cattivo gusto. Ne è un esempio la rappresentazione nel 1599 della *Historia alegórica del Anticristo y el Juicio final*, nel collegio gesuitico di San Pablos, a Lima, dove,

---

libro y de las bibliotecas, México, Fondo de Cultura Económica, 1971; José Luis Martínez, *El libro en Hispanoamérica. Origen y desarrollo*, op. cit.; Teodoro Hampe Martínez, "La difusión de libros e ideas en el Perú colonial. Análisis de bibliotecas particulares (siglo XVI)", *Bulletin Hispanique*, LXXXIX, 1-4, 1987; A. Millares Carlo y J. Calvo, *Juan Pablos primer impresor que a esta tierra vino*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1953; Carlo Radicati di Primeglio, *Antonio Ricardo Pedemontanus. Nuevos aportes para la biografía del introductor de la imprenta en la América meridional*, Lima, Editorial Ausonia-Instituto Italiano de Cultura, 1984.

[7] Sul teatro religioso cfr. lo studio di María Beatriz Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni Editore, 1999.

[8] Sull'argomento cfr. G. Bellini, *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, Roma, C.N.R./Bulzoni Editore, 2001.

per impressionare gli spettatori, furono portate sulla scena mummie incaiche estratte dai loro sepolcri[9].

La continuità della penetrazione culturale ispanica in America, e attraverso essa di quella italiana, che aveva permeato la produzione artistica rinascimentale della penisola iberica, è visibile nella poesia lirica e in quella epica. Due diffusori dell'italianismo aprono la via alle nuove tendenze: il fine poeta Gutierre de Cetina nella Nueva España, ed Enrique Garcés nel Perù. Tuttavia, permane vivo ancora per molto tempo nella poesia della Colonia l'influsso della lirica medievale ispanica, in particolare l'influenza di Juan de Mena, il cui *Laberinto de Fortuna* si radica, quale messaggio filosofico-morale profondo, nei primi poeti che cantano le vicende della conquista.

Per l'area messicana è fondamentale l'antologia anonima, *Flores de varia poesía*, datata 1577, che riunisce poeti spagnoli e novo-ispani[10]. Tra i poeti peninsulari ivi raccolti, al di sopra di Diego Hurtado de Mendoza -ventitrè poemi-, di Fernando de Herrera -sei poesie- spicca il Cetina, con ottantadue composizioni, il che dimostra di quale considerazione godesse tra i giovani poeti locali. In Messico egli si recò due volte, una prima nel 1546, per un breve periodo, e una seconda, verso il 1557, che gli costò la vita, sembra per un fatto d'amore, a Puebla de los Ángeles.

Attraverso la sua poesia Cetina fa scuola di italianismo; nell'antologia citata compaiono, tra sonetti e madrigali, le sue composizioni poetiche più note: quella famosa che inizia con i versi

---

[9] Cfr. GUILLERMO LOHMANN VILLENA, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1945, pp. 73-74: il Lohmann Villena si rifà a BERNABÉ COBO, *Historia del Nuevo Mundo*.

[10] L'antologia *Flores de varia poesía* fu edita da Margarita Peña, México, UNAM, 1980.

"Ojos claros, serenos / si de un dulce mirar sois alabados" e un'altra non meno nota, il cui avvio, "Cubrir los bellos ojos / con la mano que ya me tiene muerto", immette in un clima di grande tensione amorosa. La lezione di finezza, di musicalità, di cromatismi delicati del poeta spagnolo era destinata a penetrare e ad esaltare la sensibilità dei nuovi lirici: da Pedro Trejo (1534-1575) -autore di delicati *villancicos*, di poesia d'occasione, funebre e amorosa, la prima sulle orme di Jorge Manrique, l'altra di intonazione petrarchesca- a Hernán González de Eslava (1534-1601) -seguace di Garcilaso, di Fray Luis de León e di Herrera, autore di *Obras a lo humano*-, a Francisco de Terrazas (1525-1600), petrarchista raffinato, che Cervantes nella *Galatea* celebrava quale ingegno eminente, "cuya vena caudal cual Hipocrene / ha dado al patrio venturoso nido". Né mancano nella raccolta alcune ottave di Martín Cortés, figlio del conquistatore, e sono pure presenti ben trentotto composizioni di Juan de la Cueva (?-1574?), nelle quali è trasparente la lezione del Petrarca attraverso l'Encina; e ancora diversi altri poeti.

Terrazas perviene al Petrarca attraverso Herrera e Camões, la cui lezione assimila in composizioni liriche di notevole finezza, come attestano i tre sonetti detti "de las flores", di misurati accenti prebarocchi e di grande luminosità. Di particolare rilievo è il sonetto che si ispira a quello del poeta portoghese, "Tornai essa brancura à alva assucena", che supera per esito artistico, sul tema della crudeltà della donna, essere dotato dal cielo di ogni bellezza:

> Dejad las hebras de oro ensortijado
> que el ánima me tienen enlazada,
> y volved a la nieve no pisada
> lo blanco de esas rosas matizado.

Dejad las perlas y el coral preciado
de que esa boca está tan adornada,
y al cielo, de quien sois tan envidiada,
volved los soles que le habéis robado.

La gracia y discreción, que muestra ha sido
del gran saber del celestial maestro,
volvédselo a la angélica natura,

y todo aquesto así restituido,
veréis que lo que os queda es propio vuestro:
ser áspera, crüel, ingrata y dura.

Neppure aveva scrupolo, il poeta, di manifestare più arditi sentimenti d'amore e di desiderio, ma lo faceva con un linguaggio cifrato, di particolare finezza. Lo si vede nel sonetto che inizia con il verso "¡Ay basas de marfil, vivo edificio / obrado del artífice del cielo", dove celebra con trasporto, con il corpo della donna, la "puerta gloriosa de Cupido / y guarda de la flor más estimada / de cuantas en el mundo son y han sido!", concludendo:

Sepamos hasta cuando estáis cerrada
y el cristalino cielo es defendido
a quien jamás gustó fruta vedada.

Poeta fine e vitalista, Francisco de Terrazas, nei sonetti, e per contro scialbo nei ventun frammenti -175 ottave reali, ossia 1.400 versi in totale, puntualizza il Castro Leal[11] - pervenutici del progettato poema epico *Nuevo Mundo y Conquista*, iniziatore del ciclo cortesiano.

[11] Cfr. ANTONIO CASTRO LEAL, "Prólogo" a FRANCISCO DE TERRAZAS, *Poesías*, Ed., prólogo y notas de A. Castro Leal, México, Librería de Porrúa Hnos. y Cía., 1941, p. XV.

Altri poeti, spagnoli e novoispani[12], sono da aggiungere a quelli citati, tra essi, oltre a Fernando de Córdova y Bocanegra (1565-1589) -cui si devono canzoni all'amor divino e in genere di tema religioso-, Lázaro Bejarano (¿-1574) amico e seguace di Cetina, primo introduttore dei metri italiani, il petrarchista Eugenio de Salazar (1530-1602), spagnolo presente in Messico per la sua professione di magistrato, autore della *Silva de poesía*, raccolta solo ora in parte pubblicata[13], sulla quale fondava la ricerca di una fama postuma. La riscoperta di quest'ultimo poeta si deve a Jaime Martínez Martín, che gli ha dedicato un approfondito studio[14]. Varia per temi, la *Silva* è dominata dal canto d'amore alla moglie, un amore puro, legalizzato dal matrimonio, che infrange gli schemi del petrarchismo, pur seguendo del Petrarca la lezione, filtrata attraverso Garcilaso.

Il trasporto amoroso di Salazar si manifesta in fini accenti, che rinviano sì al poeta spagnolo del Rinascimento, e attraverso lui all'italiano, ma che affondano in una realtà schiettamente americana. Il poeta possedeva una notevole sensibilità, un senso del colore particolare che gli permetteva realizzazioni cromatiche già barocche, come quando descrive, idealizzandola, la moglie:

> Amada frente, honesta y muy serena
> debajo de madejas de oro fino;

[12] Si veda il volume di ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, Estudio, selección y notas de A. Méndez Plancarte, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1942.

[13] EUGENIO DE SALAZAR, *Silva de poesía*, edición de Jaime J. Martínez Martín, Salerno-Milano, Oèdipus, 2003.

[14] JAIME J. MARTÍNEZ MARTÍN, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*, Roma, C.N.R./ Bulzoni Editore, 2002.

rasgados ojos ante quien me inclino;
boca de rosicler y perlas llena;
color de fresca rosa y azucena;
dispuesto cuerpo y aire peregrino,
demostradores ciertos del camino
que va a prisión suave y dulce pena.

Il Martínez osserva esattamente che ad un certo punto nella poesia di Eugenio de Salazar si verifica una "disolución" del canzoniere petrarchista: il poeta si va allontanando dal modello e la novità più evidente è che davanti all'amore "imposible" che caracterizza la poesía di Petrarca, tale sentimento si afferma, per lui, realizzato attraverso il matrimonio[15]. Uomo di legge, *fiscal*, membro dell'Audiencia, poi professore all'Università di México, inflessibile difensore dei diritti della Corona, anche nella concezione dell'amore riversava i suoi rigorosi principi e ciò facendo dava una direzione nuova al petrarchismo in America, o almeno nella Nueva España.

Per quanto attiene alla storia della poesia peruviana è da notare che in essa ha subito parte rilevante la poesia castigliana di radice medievale. Tra i primissimi autori va annoverato, secondo alcuni, lo scrivano di Francisco Pizarro, presto suo uomo di fiducia, Francisco de Xerez (1497- ?), per le *coplas reales* con le quali conclude la relazione delle gesta del condottiero, alla conquista dell'impero incaico, nella *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada Nueva Castilla*, cronaca che appare alle stampe a Siviglia nel 1534. L'autore indirizza i versi a Carlo V difendendo se stesso contro le inevitabili male lingue, pretendendo rispetto e onore per le gesta compiute. Egli era torna-

[15] *Ibi*, p. 134.

to in patria assai ricco -"nueve caxas bien llenas", dichiara- ed è spiegabile come ciò inducesse a invidie e mormorazioni

Per il caso di Xerez, Óscar Coello fa riferimento al *Laberinto de fortuna* [16]; il personaggio è un esempio di come la resistenza e la forza di volontà riescano a trasformare in favore la sfortuna: le ricchezze riportate dalle Indie se le era conquistate, come l'interessato afferma, "peleando y trabajando, / no durmiendo, mas velando, / con mal comer y beuer", ed era diventato ricco, ma non avaro, perché coi suoi beni faceva generosa beneficenza. Di sé, in terza persona, dice:

> [...] desde que ha partido
> hasta ser aquí venido,
> tiene en limosnas gastados
> mil y quinientos ducados,
> sin los más que da escondido. [17]

Non conosciamo altri versi di Xerez, perciò il suo essere poeta appare puramente occasionale, sempre che la composizione sia sua.

Di una certa attenzione è degno l'esteso poema *La Conquista de la Nueva Castilla*, primo tentativo del genere epico-narrativo nel Nuovo Mondo. L'autore fu individuato dal Lohmann Villena nello spagnolo Diego de Silva y Guzmán, figlio di quel Feliciano de Silva del quale si burla Cervantes nel *Quijote*, in quanto scrittore di romanzi di cavalleria[18].

---

[16] Óscar Coello, *Los inicios de la poesía castellana en el Perú. Fuentes, estudio crítico y textos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, p. 35.

[17] Francisco de Xerez, "Dirige el Autor sus metros al Emperador que es el Rey nuestro Señor", in *Verdadera relación de la conquista del Perú*, ed. de Concepción Bravo, Madrid, Historia 16, 1985.

[18] G. Lohmann Villena, "Romances, coplas y cantares de la Conquista del Perú", *Mar del Sur*,9, 1950, citato da Ó. Coello, *op. cit.*, p. 57.

La questione è se l'opera si debba considerare tra le cronache in verso, oppure no. Il Coello è del parere che *La conquista de la Nueva Castilla* sia un poema narrativo lineare e della stessa opinione erano il Gilman e il Morton, nella precedente edizione del testo (1963). L'autore sembrerebbe seguire per la trama la cronaca di Xerez, soprattutto considerata l'insistenza con cui sottolinea ad ogni pié sospinto la fame che perseguitò durante tutta la sua campagna Francisco Pizarro e la sua gente e che egli stesso sembra avere direttamente esperimentato. Il Gilman era per un autore anonimo[19]; mentre Morton, che data l'opera al 1537, avanzava, senza troppo impegnarsi, la paternità di Xerez[20]. Tuttavia, le argomentazioni del Coello sembrerebbero convincenti relativamente a don Diego de Silva[21], la cui posizione è, naturalmente, quella dello spagnolo convinto della bontà dell'impresa di conquista e di riscatto alla fede cattolica degli indigeni, altrimenti votati al demonio.

L'elogio di Francisco Pizarro, "Buen Capitán" si ripete a sazietà e si estende anche al fratello di lui, Hernando. Il poeta insiste soprattutto sulla congiura della Fortuna ai danni del conquistatore, ma solo al fine di mettere a prova le sue virtù, affermate le quali si arrende e gli diviene favorevole. Occorre tener presente, avverte il poeta, che "Más prueba sus mañas Fortuna con quien / en ambos estremos, salió tan igual"[22]. Ostinata l'una, ostinato l'altro; è infatti con il valore proprio che si raggiunge la Fama immortale. Ma

[19] Si veda Stephen Gilman, "Introducción" a *La conquista de la Nueva Castilla*, ed. de F. Rand Morton, México, Ediciones De Andrea, 1963.

[20] Cfr. F. Rand Morton, "Estudio preliminar", *ibi*, pp. XXIX-XXXIII.

[21] Ó. Coello, *Los inicios de la poesía castellana en el Perú*, op. cit., pp. 57-64.

[22] *La conquista de la Nueva Castilla*, op. cit., p. 76, ottava 213.

nel poema di Silva si perde il significato filosofico proprio del *Laberinto de Fortuna* e il coraggio diviene una virtù materiale, non dell'animo, nei confronti dei rovesci della sorte. D'altra parte, Francisco Pizarro, benché nobilitato fin nelle sue origini, contro la realtà storica, dall'autore del poema, era uomo rude e deciso; se altro fosse stato avrebbe rinunciato fin dall'inizio alla sua impresa, così costellata di difficoltà.

La seconda parte de *La conquista de la Nueva Castilla* si apre con una promettente prospettiva:

> Ya el curso del cielo en su mobimiento
> quiere mostraros nueva fortuna,
> el travajo pasado, sin duda ninguna,
> trocarse en venturas y gloria sin cuento:
> ya la grandeza de gran naçimiento,
> que os dio vuestra sangre, con tal fortaleza
> quiere ensalçaros en mucha grandeza,
> a fuerça de braços y mereçimiento.

Una prospettiva che la cattura di Atahualpa doveva coronare, e con questo fatto termina bruscamente la seconda parte, inconlusa, del poema, lasciando intatta, alla fine, nel lettore l'impressione che l'autore possa identificarsi piuttosto in Francisco de Xerez, o che comunque la sua cronaca sia stata la fonte diretta.

La scelta della *copla de arte mayor* rende faticosa l'opera e la data inequivocabilmente, legandola all'età medievale. Nella sostanza, la versificazione è rude, privo il testo di riferimenti colti, chiuso alle vibrazioni interiori dei personaggi e alla novità del paesaggio, colto solamente come luogo labirintico e di costante pericolo, entro il quale, come del resto era la realtà, si muovono pochi uomini che di fronte hanno un nemico invisibile, astuto e negli assalti numeroso. Varrà la pena anche di notare come, simil-

mente alle *Cartas de relación* di Cortés -ma almeno qui l'autore non è lo stesso condottiero-, questi uomini, con il contributo fattivo dei quali Pizarro realizza la sua impresa, non hanno spazio nel poema, tutto centrato sulla celebrazione del "Buen Capitán".

Stephen Gilman denunciava giustamente il fatto che non si tratta, ne *La conquista de la Nueva Castilla*, di una creazione riuscita, ma che coscientemente si sforza di esserlo; comunque, nella storia della letteratura coloniale latino-americana, afferma, "merece un reconocimiento a lo menos proporcionado a la aportación que hace más de cuatro siglos intentó hacer", e invita a vedere l'opera "con simpatía humanista, pues el estímulo de aquella época es respuesta"[23].

Il periodo colto, diciamo, della poesia peruviana ha inizio con l'attività dell' "Academia Antártica", fondata da Diego Dávalos y Figueroa (1550-?)[24], centro di italianismo -da Dante all'Ariosto, al Tasso, dal Castiglione al Bembo, dal Tansillo, a Vittoria Colonna-, caratterizzato soprattutto, alle origini, dal culto per il Petrarca, tradotto dal Garcés e diffuso da questi a partire dal 1570[25]. Cervantes, sempre generoso, lodava nel *Canto de Calíope* il traduttore, sostenendo che aveva arricchito "con dulce rima" il regno

---

[23] S. GILMAN, "Introducción" cit., *ibi*, p. XXVI.

[24] L'esistenza di una vera e propria Accademia è stata messa in dubbio da LUIS JAIME CISNEROS, "Sobre literatura virreinal peruana (Asedio a Dávalos y Figueroa)", *Anuario de Estudios Americanos*, 12, 1955.

[25] Il Garcés pubblicò i *Sonetos y canciones de Francisco Petrarca* nel 1591, a Madrid. La sua traduzione circola ancora, con uno studio introduttivo di A. Prieto, Barcelona, Planeta, 1985.

Sul Garcés traduttore cfr. ALFONSO D'AGOSTINO, "Enrique Garcés traduttore del Petrarca", in AA. VV., *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia,* Atti del Convegno di Messina, a cura di Aldo Albònico, Roma, Bulzoni Editore, 1993.

peruviano e dato al "gran Toscano" nuovo linguaggio e nuova stima, talché neppure se il Petrarca fosse risuscitato, avrebbe potuto disconoscerne i meriti.

L'entusiasmo italianista nel Perù, dove si erano stabiliti diversi nostri connazionali -tra i quali gli eruditi Alessandro Geraldino e il gesuitas Ludovico Bertonio, che iniziò gli studi dell'*aimara* e del *quechua*, Bernardo Bitti, altro gesuita, il romano Matteo D'Alessio e il napoletano Angelo Medoro, pittori che diedero avvio a una importante scuola meticcia-, è confermato da testi come la *Miscelánea Austral* (1602)[26], e il *Parnaso Antártico* (1608 e 1617), di Diego Mexía de Fernangil (1565-1620)[27], che include l'anonimo *Discurso en loor de la poesía*[28].

Singolare personaggio il Fernangil; mercante, intraprende la lettura e la traduzione delle *Epistole* di Ovidio per distrarsi durante il lungo viaggio a dorso di mulo verso la città di México, dopo il naufragio a Sonsonate della sua nave. Si era imbarcato, scrive, dal Perù per la Nueva España più per curiosità di vedere la favolosa capitale che indotto dai propri affari; il testo latino lo aveva comperato "para matalotaje del espíritu (por no hallar otro libro)", da uno studente. Nel prologo diretto agli amici scrive:

> De leerlo vino el aficionarme a él: la afición me obligó a repasarlo; y lo uno y

[26] Sulla "Academia Antártica" e la *Miscelánea Austral* si veda ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la "Miscelánea Austral"*, London, Tamesis Books Limited, 1985.

[27] Per l'opera cfr. DIEGO MEXÍA, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, ed. facsimilar e introducción de Trinidad Barrera, Roma, Bulzoni Editore, 1990.

[28] Del *Discurso en loor de la poesía* esistono varie edizioni: quella, ad esempio, inclusa nella *Antología general de la poesía peruana*, selección, prólogo y notas de ALEJANDRO ROMUALDO y SEBASTIÁN SALAZAR BONDY, Lima, Librería Internacional del Perú, 1957.

> lo otro, y la ociosidad, me dieron ánimo a traducir en mi tosco, y totalmente rústico estilo, y lenguaje, algunas epístola de las que más me deleitaron[29].

In tal modo, delle ventuno epistole, in tre mesi ne tradusse quattordici, rammaricandosi di non averne tradotte un numero maggiore.

Nell'ambito dell' "Academia Antártica" intenso fu presto anche il culto per Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) e il suo poema, *La Araucana*, uno dei più alti esiti della poesia castigliana in America. Partecipe della campagna di conquista dell'Araucania, agli ordini di don García Hurtado de Mendoza, giovanotto borioso e autoritario, Ercilla finì per avere con lui un rapporto duramente conflittivo, che lo portò alla condanna a morte, poi commutata in tre mesi di carcere, quindi nell'esilio in Perù. Più tardi, ottenuta l'autorizzazione dal conte di Nieva, nuovo viceré, si reca a Panamá per prendere parte alla campagna contro Lope de Aguirre, ma giunge quando il ribelle è già stato eliminato; decide allora di ritornare in Spagna: verso la metà del 1563 è a Siviglia, poi alla corte di Filippo II, da dove svolge varie missioni politiche[30], mentre la pubblicazione della prima parte del suo poema, nel 1569, incomincia a dargli una fama che ancor più accrescerà l'apparizione della seconda, nel 1578[31]. Egli avrà un valido discepolo nel genere epico in Pedro de Oña, autore de *El Arauco domado* (1596).

---

[29] Cfr. Diego Mexía de Fernangil, "Prólogo a mis amigos", in *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, op. cit., pp. 7-9.

[30] Cfr. sulle vicende del poeta José Toribio Medina, *Vida de Ercilla*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

[31] La terza parte de *La Araucana* fu pubblicata nel 1589 e apparve incompleta, tanto che diede luogo a varie continuazioni di altri autori, tutte di scarso valore. Le tre parti del poema di Ercilla, riunite, furono edite a Madrid, sempre presso Pedro Madrigal, nel 1590.

Entrambi i poemi appaiono, pur nell'indiscussa originalità di ognuno di essi, profondamente segnati dalla lezione ariostesca dell'*Orlando furioso*, come del resto lo sono le *Elegías de Varones Ilustres de Indias* (1589), di Juan de Castellanos[32]. Quanto al poema di Pedro de Oña, oltre a quella dell'Ariosto, assunto attraverso Ercilla, vi si ritrova la lezione del Tasso della *Gerusalemme liberata*.

Il grande poema epico americano è, comunque, *La Araucana*, in sostanza il maggior poema in tal senso del mondo ispanico e per l'America testo fondatore mai superato, fino al *Canto general* nerudiano, di originalissima struttura, questo, e di sofferta tematica.

Ercilla fu elogiato da Cervantes nel *Laurel de Apolo*, come colui che, proprio per *La Araucana*, mostrava di possedere "tan ricas Indias en su ingenio" da arricchire, dal Cile, "la Musa de Castilla". Il suo è un testo di argomento storico -la campagna, appunto, per la conquista dell'Araucania-, dove la fantasia si esercita su fatti concreti della vicenda bellica, riferita in modo tale che l'Inca Garcilaso lamentava non avesse scelto la prosa in luogo della poesia, perché avrebbe accresciuto la sua credibilità[33]. L'opera non era costata poca fatica al suo autore. Ercilla confessa nel "Prólogo" di averla scritta sul terreno e "muchas veces en cueros por falta de papel y en pedazos de cartas, algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos, que no me costó después poco trabajo juntarlos"[34].

---

[32] Sull'autore e il suo poema cfr. GIOVANNI MEO ZILIO, *Estudio sobre Juan de Castellanos*, Firenze, Valmartina, 1972.

[33] GARCILASO DE LA VEGA, INCA, *Comentarios Reales*, vol. I, libro VIII, cap. 13.

[34] ALONSO DE ERCILLA, "Prólogo" a *La Araucana*, ed. de Marcos A. Morinigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1979, vol. I, p. 121.

Disegno del poeta era di contrapporsi apertamente per tematica all'Ariosto; se l'italiano nel *Furioso* cantava "Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese...", egli, al contrario, avrebbe celebrato le gesta di quegli spagnoli valorosi che con la spada seppero soggiogare gli araucani:

> No las damas, Amor, no gentileza
> de caballeros canto enamorados,
> ni las muestras, regalos y ternezas
> de amorosos afectos y cuidados;
> mas el valor, los hechos, las proezas
> de aquellos españoles esforzados,
> que a la cerviz de Arauco no domada
> pusieron duro yugo por la espada.[35]

Questa affermazione programmatica ha indotto il Menéndez y Pelayo ad affermare che Ercilla nel suo poema nulla deve di essenziale all'Ariosto[36], ma più esattamente il Chevalier dichiara essere, il suo, un luogo comune onde definire la propria opera nei confronti di quello che ormai era considerato il grande poema epico moderno[37]. Basterebbe ricorrere allo stesso Chevalier, e prima di lui al Ducamin[38], o, tra gli italiani, al Bertini[39], al Bizzarri[40], al

---

[35] A. DE ERCILLA, *La Araucana*, op. cit., canto I.

[36] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, CSIC, 1948, vol. II, p. 226, n. 1.

[37] MAXIME CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland Furieux"*, Bordeaux, Fêret & Fils, 1966, p. 150.

[38] J. DUCAMIN, *L'Araucana, poème épique, par D. Alonso de Ercilla y Zúñiga*, Paris, Garnier, 1900.

[39] GIOVANNI MARIA BERTINI, "L'*Orlando furioso* e la Rinascenza spagnola", *La Nuova Italia*, V, 20 agosto-20 settembre 1934 e 20 ottobre 1934.

[40] E. BIZZARRI, "L'influenza dell'Ariosto sull'*Araucana* di Ercilla", *La Rinascita*, 1941.

Macrí[41], al Meregalli[42] e al Meo Zilio[43], per avere conferma di quanto *La Araucana* debba all'*Orlando furioso*[44], se non bastasse la semplice lettura a darne ragione, tanti sono gli echi di fondo del poema ariostesco, e non solo di esso, ma di Dante e del Tasso, di Virgilio e di Lucano, in una materia certamente del tutto originale.

Ercilla, poeta vero, afferma la sua peculiarità, su un fondo di personali letture, proprio nell'aver diretto il poema cavalleresco verso il tema storico contemporaneo, dando realtà concreta alle gesta di una contesa in gran parte vissuta personalmente, interpretando il clima eroico tuttora regnante nella Spagna di Filippo II, eco delle glorie di Carlo V.

Sta in questo l'originalità de *La Araucana* e nel fatto che il poema nasce in terra d'America e la riflette, non solo nelle vicende d'arme, ma nel fascino del paesaggio: montagne, pianure, fiumi, estensione immensa e diversità di climi, e ciò fin dal primo canto. Una terra della quale già Valdivia, sfortunato capo della precedente spedizione alla conquista del Cile, in una lettera all'imperatore celebrava la meraviglia e, come per il Messico fra Toribio de Benavente[45], la feracità, tale da sembrargli che "la crió

---

[41] Oreste Macrí, "L'Ariosto e la letteratura spagnola", *Letterature Moderne*, III, 5, 1952.

[42] Franco Meregalli, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, Parte II, Fascicolo 2: *La letteratura in Spagna nell'epoca di Filippo II*, Venezia, Libreria Universitaria, 1966.

[43] G. Meo Zilio, *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su "San Ignacio de Loyola Poema heroico"*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967.

[44] Cfr. per una sintesi sull'argomento G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, CNR/Cisalpino-Goliardica, 1982 (2ª ed.).

[45] Cfr. Fray Toribio de Benavente, Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, ed. de G. Bellini, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Dios aposta para poderlo tener todo a la mano", invitando di conseguenza i compatrioti a stabilirsi e a "perpetuarse" in essa[46].

Ma Ercilla esperimenta e descrive anche l'ostilità della natura cilena; lo fa in particolare trattando della spedizione antartica: un territorio impervio, coperto di "breñales", di "cerrada espesura", dove è necessario farsi strada, per uomini e cavalli, con il "machete", terreni infidi sui quali le cavalcature si rifiutavano di avanzare, "peñascos y pantanos", cammino da "zarzas, breñas y árboles tejido", sotto un cielo inclemente, "de granizo y tempestad cargado", una luce "escasa y turbia", nubi "lóbregas", che trasformano in "tenebrosa noche" il giorno; per non parlare della fame, le ferite, gli uomini senza vesti, "descalzos y desnudos, sólo armados", sempre "en sangre, lodo y en sudor bañados"[47]. E finalmente il miracolo:

> al fin una mañana descubrimos
> de Ancud el espacioso y fértil raso
> y al pie del monte y áspera ladera
> un estendido lago y gran ribera.
>
> Era un ancho archipiélago poblado
> de innumerables islas deleitosas,
> cruzando por el uno y otro lado
> góndolas y piraguas presurosas.
> Marinero jamás desesperado
> en medio de las olas fluctuosas
> con tanto gozo vio el vecino puerto
> como nosotros el camino abierto.[48]

[46] PEDRO DE VALDIVIA, "Carta al emperador Carlos V", in *Cartas de relación de la conquista de Chile*, ed. de Mario Ferreccio Podestá, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978 (2ª ed.), pp. 43-44.

[47] A. DE ERCILLA, *La Araucana*, op. cit., Canto XXXV.

[48] *Ibidem.*

Una sensibilità non comune nei confronti del paesaggio, e ciò colpisce ancor più perché nel poema impera "el iracundo Marte". Tutto è, infatti, scontro, imboscate, battaglie, immense carnefici-ne. Con crudo realismo Ercilla rappresenta "las formas de los muertos", documentando così, con la sua categoria di artista, una nota di grande umanità e probabilmente quella stessa saturazione di guerra alla quale aveva dato voce il poeta Garcilaso[49]:

unos atropellados de caballos,
otros los pechos y cabeza abiertos,
otros que era gran lástima mirallos,
las entrañas y sesos descubiertos,
vieran otros deshechos y hechos piezas,
otros cuerpos enteros sin cabeza.

Las voces, los lamentos, los gemidos,
el miserable y lastimoso duelo,
el rumor de las armas y alaridos
hinchen el aire cóncavo del cielo ;
luchando con la muerte los caídos
se tuercen y revuelcan por el suelo,
saliendo a un mismo tiempo tantas vidas
por diversos lugares y heridas.[50]

Si è molto insistito sulla simpatia del poeta per gli avversari araucani, sulla sua reazione sdegnata di fronte alla morte per impalamento dell'eroe Caupolicano; egli parla, infatti, a questo proposito, di "bárbaro caso", al quale non assistette, poiché partito per la nuova conquista "de la remota y nunca vista gente" -la re-

[49] Cfr. la "Epístola II: A Boscán", in *Garcilaso de la Vega y su escuela poética*, ed. de Bernard Gicovate, Madrid, Taurus, 1983.

[50] A. DE ERCILLA, *La Araucana*, op. cit., canto XXXII.

gione antartica-, ché se in quell'occasione fosse stato presente, "la cruda esecución se suspendiera"[51]. Atteggiamento nobile, certo, non frequente in uomini d'arme, ma che pure, stando alle cronache, in altre occasioni si era manifestato, proprio per quel culto dell'eroismo anche del nemico, di profonda radice cavalleresca.

Nel "Prólogo" al poema, cosciente della possibilità dell'accusa di partigianeria, Ercilla la precorre, chiarendo che cosa lo aveva colpito degli araucani: anzitutto il valore con cui si difendevano da "tan fieros enemigos como son los españoles" –esaltazione implicita del valore ispanico-, in una situazione strategica assolutamente svantaggiosa, "con puro valor y determinación" lottando per la libertà, e

> derramando en sacrificio della tanta sangre así suya como de españoles, que con verdad se puede decir haber pocos lugares que no estén della teñidos y poblados de huesos, no faltando a los muertos quien les suceda en llevar su opinión adelante; pues los hijos, ganosos de la venganza de sus muertos padres, con la natural rabia que los mueve y el valor que dellos heredaron, acelerando el curso de los años, antes de tiempo toman las armas y se ofrecen al rigor de la guerra. Y es tanta la falta de gente por la mucha que ha muerto en esta demanda, que para hacer más cuerpo y henchir los escuadrones, vienen también las mujeres a la guerra y peleando algunas veces como varones, se entregan con grande ánimo a la muerte. [...]"[52].

In realtà Ercilla, come era naturale, si sente spagnolo "por los cuatro costados"; solo in qualche occasione diviene concretamente solidale con il nemico, senza mai dimenticare tuttavia il diritto ispanico alla conquista e l'imperativo dell'evangelizzazione. Se egli esalta l'eroismo, la resistenza degli avversari e pone l'accento

[51] *Ibi*, canto XXXIV.

[52] A. DE ERCILLA, "Prólogo" a *La Araucana*, op. cit., vol. I, pp. 121-122.

sul fatto che essi mai furono assoggettati da alcuno, lo fa per meglio dimostrare il valore suo e dei compatrioti. Gli araucani restano relegati nella categoria di "barbari": "gente es sin Dios ni ley", seguace di colui "que fue del cielo derribado"[53], vale a dire del demonio, cui si ispirano e che ne guida le azioni.

Non si dimentichi la lettera di "Motolinía" all'imperatore: egli afferma che prima dell'arrivo di Cortés il diavolo in Messico era "muy servido con las mayores idolatrías y homecidios más crueles que jamás fueron"[54]. Nella mentalità dei conquistatori la convinzione che l'America fosse, prima del loro arrivo, terra del demonio, era radicata e sostenuta dagli evangelizzatori.

Si direbbe, in sostanza, che ammirazione e ripudio si combattano nel poeta, ma soprattutto che egli non intenda discostarsi dalle posizioni sulle quali poggia la tanto discussa missione evangelizzatrice della Spagna, la "giusta guerra", motivo ripreso alla fine del poema, nel canto XXXVII, per quanto attiene al conflitto con il Portogallo ai tempi di Filippo II: la guerra diviene giusta se vince la superbia dei "rebeldes insolentes" e abbatte i prepotenti, avendo come fine di conservare la pace. Naturalmente insolenti e prepotenti sono sempre coloro che si oppongono al potere ispanico.

Ma come si concilia tutto questo con gli araucani, se Ercilla dipinge, all'inizio del suo poema, uno stato perfettamente ordinato, una sorta di confederazione in armonica convivenza[55] ? È solo la mancanza della fede la giustificazione per definirli "barbari",

---

[53] A. DE ERCILLA, *La Araucana*, op. cit., canto I.

[54] MOTOLINÍA, *Carta al Emperador.* Refutación a Las Casas sobre la Colonización Española. Introducción y notas de José Bravo Ugarte, S. J., México, Editorial Jus, 1949, p. 52.

[55] A. DE ERCILLA,, *La Araucana*, op. cit., canto I.

ed è l'impegno a riscattarli da tale condizione negativa che rende "giusta" la guerra.

Ne era convinto Ercilla? Il dubbio è legittimo. Nel suo poema egli appare uomo complesso e profondamente deluso: l'abbondante sentenziosità cui fa ricorso lo dimostra e attesta una non comune dirittura morale che è impossibile fosse solo di facciata. Una dura esperienza, che lo confermava nella convinzione della labilità della vita umana, l'aveva fatta personalmente: la violenza del prepotente capo della spedizione, don García, lo aveva condotto vicino alla morte, non quella eroica che affrontava ogni giorno, ma quella oltraggiosa dei condannati, e per di più ingiustamente, un "agravio, más fresco cada día", che, confessa, "me estimulaba siempre y me roía"[56]. Probabilmente tutto ciò, unito al tragico spettacolo di sangue e di morte delle numerose imboscate, scaramucce e battaglie, aveva determinato in lui, al disopra delle tematiche d'uso di radice medievale, una visione profondamente negativa degli uomini e delle cose. D'altra parte, ne vedeva giornalmente gli esempi: grandezze venute a meno, potenti vinti e abbattuti, impero incontrastato della Fortuna, che disponeva di uomini e di eventi a suo pieno arbitrio. La prigionia e la morte infamante di Caupolicano ne erano un'ulteriore, agghiacciante dimostrazione. Nel trattarne, Ercilla formula una considerazione generale sulla mutevolezza della sorte,

> ¡Oh vida miserable y trabajosa
> a tantas desventuras sometida!
> ¡Prosperidad humana sospechosa
> pues nunca hubo ninguna sin caída![57]

[56] *Ibi*, canto XXXVI.

[57] *Ibi*, canto XXXIIII.

Numerosi, inoltre, gli appaiono coloro che, raggiunte fama e grandezza, con il tempo le hanno perdute:

> Hombres famosos en el siglo ha habido
> a quien la vida larga ha deslustrado,
> que el mundo los hubiera preferido
> si la muerte se hubiera anticipado.[58]

Personaggi singoli, eroi passeggeri, interpreti più che di popoli della propria unicità.

Ma Ercilla da buon spagnolo reagisce: non sono come i suoi compatrioti, espressione di una nazione invincibile. Con questa convinzione il poeta-soldato pone sulla bocca di don García, nell'appello ai suoi uomini perché si avviino alla nuova impresa australe, "do nadie más pasado había", un ditirambico elogio e la certezza di una missione riservata alla sua nazione, scopritrice di mondi nuovi. In questi termini il comandante li arringa:

> "Nación a cuyos pechos invencibles
> no pudieron poner impedimentos
> peligros y trabajos insufribles,
> ni airados mares, ni contrarios vientos,
> ni otros mil contrapuestos imposibles,
> ni la fuerza de estrellas, ni elementos,
> que rompiendo por todo habéis llegado
> al término del orbe limitado:
>
> "veis otro nuevo mundo que encubierto
> los cielos hasta agora le han tenido
> el difícil camino y paso abierto
> a sólo vuestros brazos concedido;

[58] *Ibidem.*

veis de tanto trabajo el premio cierto
y cuanto os ha Fortuna prometido,
que siendo de tan grande empresa autores,
habéis de ser sin límite señores;

"y la parlera fama discurriendo
hasta el extremo y término postrero,
las antiguas hazañas refiriendo
pondrá ésta vuestra en el lugar primero;
pues en dos largos mundos no cabiendo,
venís a conquistar otro tercero,
donde podrán mejor sin estrecharse
vuestros ánimos grandes ensancharse.[...]"[59]

A ragione *La Araucana* può, quindi, essere definita il grande poema delle glorie ispaniche, più che una difesa del popolo araucano, del quale si ammira il valore, ma che ad ogni costo deve essere sottomesso.

Quanto all'amore, programmaticamente espulso dal poema, se stiamo al proemio, in realtà non lo è affatto. Non mi riferisco tanto ai canti XXXII e XXXIII, dove, richiesto dai compagni, per intrattenerli Ercilla racconta loro la storia di Didone, calunniata, afferma, da Virgilio nell'*Eneide* -dove il poeta latino inventa una storia d'amore con Enea, quando in realtà la donna rimase fedele al marito Sicheo, e si suicidò piuttosto che accettare nuove nozze-, ma alle vicende di Tegualda presa da improvviso amore per Crepino, in particolare di Guacolda, amante di Lautaro, che ne piange la morte in battaglia, nonché alla serie di drammatiche avventure di Glaura, prima sfuggita all'incesto, poi allo stupro di due negri per intervento di Cariolano, al quale si concede per amore e che poi ritrova collaboratore e amico di Ercilla, il quale li riunisce e li lascia liberi.

[59] *Ibi*, canto XXXV.

Non v'è che dire, Ercilla non lesina nelle dimostrazioni della propria bontà, in questo e in numerosi altri casi, ma egli ha sempre presente che vincere non richiede di opprimere, anche se talvolta, come nel caso dell'indio Galbarino, gli sembra lecito un duro intervento: infatti, al poveretto vengono troncate ambe le mani, "yo presente"[60].

Ma per ritornare al tema amoroso è vero che il poeta nel canto XII si confessa inesperto e la sua "turbada pluma" non osa, per l'emozione, proseguire[61], ma è solo finzione, se nel canto XV dichiara che senza amore non vi può essere cosa buona e in poesia la "rica vena" trae origine dal tema d'amore, né si può dire "materia llena" quella che non si fonda su tale sentimento; tanto è così che "los contentos, los gustos, los cuidados, / son, si no son de amor, como pintados"[62]. E si spinge ancora oltre, affermando che l'amore dirozza, produce ingegno e piacere vero, cita Dante, Ariosto, Petrarca e Garcilaso, che cantando il tema portarono la lingua a tale raffinatezza e ricchezza, che se non tratta d'amore "es desgustosa"[63].

Per contrasto, Ercilla denuncia provocatoriamente il proprio "inculto ingenio y rudo estilo"[64], della cui efficacia dà tuttavia dimostrazione immediata nell'epica descrizione della gigantesca contesa tra conquistatori e indigeni, tra i primi anche un italiano, impareggiabile combattente. Tuttavia, non poca finezza mostra il poeta-soldato nei non numerosi episodi sentimentali che, senza pericolo per la veridicità del racconto bellico, si concede.

---

[60] Cfr. *ibi*, canto XXII.

[61] *Ibi*, canto XIII.

[62] *Ibi*, canto XV.

[63] *Ibidem*.

[64] *Ibidem*.

Nella vicenda di Guacolda e di Lautaro, ad esempio, non mancano delicatezza e trasporto; per nulla con "rudo estilo" Ercilla rappresenta l'ardore che li unisce, anzi lo accentua con una nota di controllata sensualità, che il suo allievo, Pedro de Oña svilupperà ulteriormente nell'*Arauco domado*. Così presenta il sonno degli amanti:

> Aquella noche el bárbaro dormía
> con la bella Guacolda enamorada,
> a quien él de encendido amor amaba
> y ella por él no menos se abrasaba.[65]

Quindi descrive, con la passione della donna, l'angoscia con cui essa paventa la morte dell'amato in battaglia, tormentata da un sogno premonitore:

> Ella, menos segura y más llorosa,
> del cuello de Lautaro se colgaba
> y con piadosos ojos lastimosos
> boca con boca así lo conjuraba.[66]

Successivamente, nel canto XXI, Ercilla rappresenterà bene il dolore di Guacolda di fronte al corpo del marito, ritrovato tra i caduti nella battaglia, rendendo plausibile la sua personale partecipazione. Ma la tematica amorosa poco aveva a che fare, in realtà, con la materia guerresca cui Ercilla si dedicava. È vero che di tanto in tanto il tema assunto sembra gli risultasse faticoso; egli arriva, infatti, a definire il suo lavoro "tan seco, tan estéril y desierto"[67], quando avrebbe potuto "ir por jardines y florestas /

---

[65] *Ibi*, canto XIII.

[66] *Ibidem*.

[67] *Ibi*, canto XXXII.

cogiendo varias y olorosas flores", dando e ricevendone piacere[68]. Perciò il motivo amoroso doveva rappresentare per sé, e nel disegno volto al lettore, una sorta di necessario respiro.

Tuttavia, l'amore poteva anche accordarsi perfettamente talvolta con la tematica della guerra: è il caso di Fresia che insulta furiosa lo sposo prigioniero e gli getta ai piedi il figlioletto, ripudiando la discendenza di Caupolicano in quanto falso eroe. Per irrazionale che possa sembrare l'atteggiamento della donna, ben si avviene con la tradizione letteraria ispanica, che proponeva esempi eroici femminili di tempi antichi, ritenuti di grande valenza morale e civica, meritevoli di essere richiamati, nella radicata convinzione che la Spagna raccoglieva dall'età romana una sua missione nel mondo, rafforzata dalla fede[69].

---

[68] *Ibi*, canto XX.

[69] Intorno all'*Araucana* cfr. di ELIDE PITTARELLO, "Más sobre el género literario de *La Araucana* (verdad histórica y ficción poética)", *Annali di Ca' Foscari,* XXX, (Venezia) 1991. Precedentemente la studiosa si era interessata a "Il discorso storiografico di Cristóbal Suárez de Figueroa in *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete"*, in AA. VV., *Studi di Letteratura Iberoamericana offerti a Giuseppe Bellini,* Roma, Bulzoni Editore, 1984.

Capitolo V

DIFFUSIONE DELL'EPICA AMERICANA

Il fascino de *La Araucana* si esercita ampiamente sui poeti spagnoli e americani che si dedicano a cantare le imprese realizzate nel continente. In una remota città della Nueva Granada, oggi Colombia, Tunja, il poema di Ercilla influisce sul cronista e poeta Juan de Castellanos (1522-1605), autore delle *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, di cui si pubblica a Madrid, nel 1589, la prima parte, la migliore secondo Marcelino Menéndez y Pelayo, il quale in un rapido esame giudica l'insieme noioso e prolisso, di difficile, se non impossibile lettura, anche se ne salva alcuni momenti felici[1].

Il Castellanos era nato ad Alanís, in provincia di Siviglia, e si era recato in America dove condusse una vita scapestrata di soldato; sui trent'anni si fece sacerdote -la prima messa la celebrò a Cartagena de Indias-, divenne poi curato di Río Hacha e infine, uscito indenne da un processo intentatogli dall'Inquisizione, si stabilì a Tunja, dove risiedeva anche l'amico Gonzalo Jiménez de Quesada, fondatore di Santa Fe de Bogotá, appassionato di poesia italiana e autore dell'*Antijovio*, voluminosa opera, polemica nei confronti del vescovo Paolo Giovio, che aveva detto male degli spagnoli.

L'ambiente culturale di Tunja era notevole e aveva come punto di riferimento il locale collegio dei gesuiti, dove era pervenuta l'influenza della limegna "Academia Antártica", quindi la conoscenza dei poeti italiani, in particolare dell'Ariosto, e di Ercilla.

---

[1] M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid. CSIC, 1948, I, pp. 417-422.

All'*Araucana* fa riferimento come a modello il Castellanos, ma le *Elegías* egli le iniziò, o forse le scrisse totalmente, in prosa, poiché sua intenzione era di comporre una cronaca che trattasse dei primi scopritori e conquistatori delle Indie; impiegò poi più di dieci, forse venti anni, a volgere in poesia la sua prosa, indottovi, afferma, da insistenze di amici, gli stessi conquistatori o i loro discendenti, suggestionati dal successo subito arriso a *La Araucana*, che inaugurava un modo nuovo di scrivere storia. Rivolto al lettore, all'inizio della quarta parte del poema, il cronista-poeta scrive:

> Entré en este trabajoso laberinto cuya salida fuera menos dificultosa si los que me metieron en él se contentaran con que los hilos de su tela se tejeran en prosa, pero enamorados (con justa razón) de la dulcedumbre del verso con que don Alonso de Ercilla celebró la guerra de Chile, quisieron que la del Mar del Norte se cantara con la misma ligadura, que es en octava rima[2].

Mai l'avesse fatto, secondo il Menéndez y Pelayo, ché la prosa avebbe reso l'opera una cronaca di grande interesse: "La gran desdicha de este libro es estar en verso"[3].

Che la trascrizione in poesia dovesse rappresentare una notevole fatica e per di più essendosi prolungata in età avanzata, non vi è dubbio. Lo dimostra la quarta parte delle *Elegías*, dove il Castellanos adotta il verso libero, felice scelta secondo il Paz y Mélia, che in contrapposizione alle "macizas octavas reales" sottolinea la "descansada compostura" del nuovo metro[4].

---

[2] JUAN DE CASTELLANOS, "A los lectores", in *Historia del Reino de la Nueva Granada*, por Juan de Castellanos. Publicada por primera vez por D. Antonio Paz y Mélia, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1886,(2 voll.), I, pp. 4-5.

[3] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, I, p. 417.

[4] A. PAZ Y MÉLIA, "Introducción" a J. DE CASTELLANOS, *Historia del Reino de la Nueva Granada*, op. cit., I, p. LVI.

L'autore doveva essere stato attirato dalla prospettiva di emulare, o forse superare, nel suo poema, anche per mole, l'Ercilla, ma certamente non dovevano mancare dubbi al volonteroso versificatore, il quale, peraltro, aveva buona conoscenza non solo dell'*Araucana* e dell'*Orlando furioso*, ma dell'*Orlando innamorato*. Il Meo Zilio, studioso acuto del Castellanos, rileva con convincente documentazione la presenza nel vasto poema non solo del *Furioso*, ma della *Gerusalemme liberata*, nonché della *Divina Commedia*[5] e soprattutto della lezione di Ercilla[6].

Con il trascorrere del tempo le *Elegías de Varones Ilustres de Indias* –pubblicate, la prima parte, come detto, nel 1589, quindi le prime tre parti nel 1847, la quarta nel 1886 e il poema completo tra il 1930 e il 1932[7]-, videro una lenta, ma progressiva rivalutazione. Gli studi del Pardo[8] e del Rivas Sacconi[9] hanno avviato il processo, cui ha dato in seguito apporto fondamentale Giovanni Meo Zilio[10]. In un mare magno di versi e di avventure è

[5] G. Meo Zilio, *Estudio sobre Juan de Castellanos*, Firenze, Valmartina, 1972, I, pp. 174-175 e 236-259.

[6] *Ibi*, p. 78 e pp. 178-181.

[7] La prima parte delle *Elegías* apparve a Madrid nel 1589 presso la "Viuda de Alonso García"; le prime tre parti furono edite nella B.A.E., vol. IV, nel 1847; la IV fu pubblicata dal Paz y Mélia nel 1886, in 2 voll., e tra il 1930 e il 1932 l'opera apparve completa a Caracas, poi a Bogotá, presso l'Instituto Caro y Cuervo.

[8] Isaac J. Pardo, *Juan de Castellanos: estudio de las "Elegías de varones ilustres de Indias"*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1961.

[9] José Manuel Rivas Sacconi, *El latín en Colombia: bosquejo histórico del humanismo colombiano*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1949 (nuova ed. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977).

[10] G. Meo Zilio, *Estudio sobre Juan de Castellanos*, op. cit. Sul poema del Castellanos si veda anche il saggio di Elide Pittarello, *"Elegías de varones Ilustres de Indias* di Juan de Castellanos. Un genere letterario controverso", *Studi di Letteratura Ispano-americana*, 10, 1980.

stato, quindi, possibile attingere alcuni momenti felici dal punto di vista artistico, scene efficaci di battaglie, passi di autentico lirismo che richiamano la poesia spagnola del Rinascimento, Garcilaso soprattutto, ma che si inseriscono con originalità nella dimensione del meraviglioso americano, consegnato per primo da Colombo nel suo *Diario*. Non di rado il trasporto è sincero e armonioso il verso, come in questa rappresentazione del luogo felice:

> ¡Oh aves, que con lenguas esparcidas
> soleis regocijar las alboradas,
> en estas selvas frescas y floridas
> por los muchos ramos derramadas![11]

All'inizio del suo poema Juan de Castellanos non invoca Marte, né si propone di cantare donne e imprese amorose di cavalieri, ma solo gesta audaci, all'insegna della scoperta e di una conquista che ritiene legittima. Una iniziale invocazione alla Vergine definisce programmaticamente il clima; la richiesta di aiuto a Santa María, e per sua mediazione a Dio, ha il significato di un'assunzione dell'impresa americana nello spirito di un Colombo portatore della fede e del Las Casas:

> ¡Oh musa celestial, Sacra María,
> a quien el alto cielo reverencia,
> favorecedme vos, Señora mía,
> con soplo del dador de toda ciencia,
> para que con socorro de tal guía
> proceda con bastante suficiencia.
> Pues cómo vos seáis presidio mío,
> no quiero más Calíope ni Clio![12]

[11] JUAN DE CASTELLANOS, Elegía II, canto II, in *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, Madrid, Atlas (BAE), 1944.

[12] *Ibi*, Elegía I, Canto I.

Versi non certo straordinari, ma che immettono nella legittimazione di battaglie, contese, stragi, umane grandezze e non meno umane e terribili miserie.

La prima *Elegía* si concentra sulla scoperta e sulla figura di Cristoforo Colombo; con il Genovese assume concretezza il destino ispanico in America, segnato dalla religione cattolica. Lo Scopritore è rappresentato come uomo pio, deciso a portare a compimento la sua missione, attraverso prove terribili, che il poeta rappresenta efficacemente, come nel caso della terribile tempesta che coglie le navi prima dell'avvistamento della terra americana. Castellanos sembra aver trovato in questa scena il suo clima; egli presenta le caravelle sballottate dai flutti nella notte, interpreta il terrore dei naviganti, che induce anche i più rudi a implorare aiuto dalle divinità:

Cuanto la noche más oscurecía,
para mayores daños abre puerta;
.....
Las naves al profundo sumergidas,
a veces a las nubes encumbradas,
por uno y otro bordo combatidas
y del oleaje casi zozobradas.
Desconfiaban todos de las vidas,
las manos a los cielos levantadas,
y de los sobresaltos y temblores
nacían grandes gritos y clamores.

Comienzan a rezar Avemarías,
y acaban en diversas oraciones,
unos dellos prometen obras pías,
los otros romerías y estaciones;
otros hasta dar fines a sus días
permanecer en santas religiones;

otros también en estas asperezas
se dejaban decir muchas flaquezas.[13]

Tutta la conquista dell'America, non solo il viaggio colombiano, è vista da Castellanos come un'esaltante, ma pericolosa avventura. È proprio l'elemento tragico che meglio dà voce alle possibilità narrative, più che poetiche, del versificatore, anche se non mancano descrizioni riuscite, come quella dell'isola Margarita, nell'Elegía XIV. Le brutalità di Lope de Aguirre ispirano, nella stessa Elegía, il poeta, muovono il suo sdegno, in particolare allorché allude all'assassinio di doña Inés, delitto nefando su tanta bellezza e bontà, ordinato da un essere che Dio aveva ormai abbandonato, e da uomini, i "marañones", davvero "desalmados", i quali

Vienen quemando templos, heredades,
deshonrando doncellas y casadas;
sin freno usan deshonestidades,
sin riendas ensangrientan las espadas;
matan los religiosos, los abades,
las mujeres paridas y preñadas,
jura siempre la gente fementida
de nunca perdonar cosa nacida.[14]

La giustizia del re non poteva che cadere su questa gente; l'indemoniato Lope de Aguirre alla fine rimane solo: tutta la sua soldataglia lo abbandona, cerca scampo davanti ai successi delle truppe regie. Vistosi perduto, come sappiamo, l'uomo terribile

[13] *Ibidem*, canto II.
[14] *Ibi*, Elegía XIV, canto VII.

uccide la propria figlia, perché non cada nelle mani dei nemici, e alla fine, il fuoco dei suoi soldati lo crivella di colpi: "Cayó la bestia mala traspasada", "Concluyó la maldad". La sua testa, portata al Tocuyo, è, al solito, terribile "escarmiento".

Le *Elegías de Varones Ilustres de Indias* sono, nella sostanza, un inesauribile racconto di avventure cruente, un elenco di fatti memorabili o addirittura eroici, un lungo elenco di nomi e cognomi, che consegnano con diversa fortuna all'usura del tempo la loro storia, di gente al momento "famosa". Ma certamente Ercilla non avrebbe mai potuto inorgoglirsi di aver dato ispirazione all'instancabile religioso di Tunja.

Ben diverso è il caso di Pedro de Oña, primo poeta "cileno", se così possiamo dire, poiché nato ad Angol. Anch'egli si ispira alla stessa materia epica, prendendo le mosse da Ercilla e dal suo poema, ma se il tronco è lo stesso, tutto in realtà si rinnova nell'*Arauco domado.*

La finalità materiale che dà origine al poema è la celebrazione di don García Hurtado de Mendoza, non adeguatamente esaltato, per le note ragioni, da Ercilla. Il giovane Pedro de Oña accetta dalla potente famiglia, intenzionata a riscattare le imprese del familiare, un incarico, una commissione pressante, malamente retribuita, sembra, e in maniera ricattatoria giorno per giorno, che se non gli permette di sopperire ai propri bisogni economici[15], gli dà tuttavia l'opportunità di misurarsi con il maestro e di tentare di inserirsi ufficialmente nel mondo letterario del dominatore.

[15] Cfr. FERNANDO ALEGRÍA, *La poesía chilena*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 280, n.7. Lo studioso riferisce che Oña riceveva da un certo Diego, intermediario della famiglia Hurtado de Mendoza, "veinte octavos al día mientras escribía su poema; de ahí sus quejas de que le apremian y dificultan su labor".

È opportuno sottolineare, di fronte alla sufficienza con cui in genere è stato considerato l'*Arauco domado*, il valore artistico del poema, malgrado talune cadute, il fatto che, rispetto a *La Araucana* presenta un clima nuovo, una sensibilità che si libra tra il Rinascimento e il Barocco incipiente. Fernando Alegría, acuto studioso della poesia cilena, ha esaltato i valori lirici dell'opera e affermato che giudicare quanto Oña scrive entro i canoni dell'epopea è un errore, poiché la sua adesione all'epica è "puramente circunstancial" e nulla ha a che vedere con la natura intima della sua poesia[16]. E aggiunge:

> Me atrevería a decir que no es preciso considerar toda su obra para apreciarle, sino por el contrario, que sería muy conveniente formar una restringida selección de ella y a su luz tan sólo reconstruir la contextura eminentemente lírica de su genio. Pues la verdad es que si Oña hubiese vivido en otra época no habría intentado la ejecución de un vasto poema, sino que habría vertido su inspiración en moldes pequeños y refinados, en un florilegio de poemas líricos, épicos y místicos, cuyo título ideal habría sido *El vaso de oro*[17].

Discorso suggestivo, ma la realtà in cui il poeta visse era ben diversa e in altro modo la committenza non l'avrebbe avuta. Quindi le sue qualità, che risplendono pur con qualche passeggera attenuazione di lena, e perciò di esito artistico, soprattutto nell'*Arauco domado* più che in altri suoi poemi, non si sarebbero manifestate. Lirico sì e raffinato lo era, non certo incline, tuttavia, ad accenti mistici, come il poema abbondantemente prova.

El Arauco domado fu pubblicato a Lima nel 1596 da "Antonio Ricardo de Turín primero impresor de estos Reinos", come

[16] F. ALEGRÍA, *op. cit.*, p. 56.

[17] *Ibidem.*

recita il "pie de imprenta" del nostalgico stampatore italiano; seguirono nel 1635 *El Vasauro* e nel 1639 l'*Ignacio de Cantabria*, dedicato a celebrare San Ignacio de Loyola, opere già nell'orbita del barocco. Il capitale di letture del poeta era notevole: non solo *La Araucana*, ma l'*Orlando furioso* e *La Gerusalemme liberata*, oltre naturalmente a tutta una serie di autori, spagnoli e italiani, attinti attraverso la frequentazione dell' "Academia Antártica".

Lavoro affrettato, *El Arauco domado*, secondo il Menéndez y Pelayo, improvvisazione di studente, e come tale da giudicarsi[18]. Il critico santanderino gli contrapponeva *La grandeza mexicana* di Bernardo de Balbuena, poema nel quale vedeva l'inizio della vera poesia americana[19].

Oña era allora assai giovane, ma questo non gli impediva di essere un vero artista. Da discepolo corretto, ma anche astuto, egli rende subito omaggio al maestro, del quale riconosce l'eccellenza, e afferma che solo il motivo di cantare i meriti ingiustamente dimenticati del celebrato don García lo induce a intraprendere l'impresa. Lo dichiara sia nel "Prólogo al lector" che nell'*Exordio* in ottave al poema; nel primo, oltre al consueto timore di chi rende pubblica una propria opera, egli denuncia abilmente quello che gli viene dalla cosciente inferiorità della sua, rispetto alla perfezione cui è ormai pervenuta "el arte de la divina poesía con su riqueza de lenguaje y alteza de concetos, [...] que ya parece no sería perfección sino corrupción el pasar del término a que llega", e altresì

> por suceder yo (si así lo puedo decir) a los escritos de tan celebrado y bien aceto poeta como don Alonso de Ercilla y Zúñiga, y escrebir la misma materia

[18] M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, op. cit., II, pp. 240-241.
[19] *Ibi*, p. 52.

> que él, cosa que en mí (si aspirase a más que a traer a la memoria lo que él dejó al olvido, preciándome mucho de ir al olor de su rastro) parecería tan grande locura como envidia el no confesarlo: ultra de que mi poco caudal y menos curso me hacen abatir las alas, si algunas me hubieran levantado los pocos años. Mas todas estas dificultades atropelló el solo deseo de hacer algún servicio a la tierra donde nací (tanto como esto puede el amor a la patria), celebrando en parte con mis incultos versos las obras de aquellos que, sirviendo en ella a su rey, dieron a costa de sus vidas plumas y lenguas a la fama, y el principal entre estos, el marqués don García Hurtado de Mendoza, en el tiempo en que gobernó aquellas provincias, que es todo el sugeto de este libro. [...][20].

Strana forma di patriottismo, se non avessimo presente l'ambiente in cui il giovane don Pedro viveva: quello ispanico dominante.

Più sinteticamente, i versi dell'*Exordio*, rivolti al celebrando, ripetono le stesse cose:

> ¿Quién a cantar de Arauco se atreviera
> después de la riquísima *Araucana*?
> ¿Qué voz latina, hespérica o toscana
> por mucho que de música supiera?
> ¿Quién punto tras el suyo compusiera
> con mano que no fuese más que humana,
> si no le removiera el pecho tanto
> el ver que sois la pausa de su canto?[21]

Adulazione inevitabile sia verso Ercilla che nei riguardi del committente, ma versi che hanno dato modo al Menéndez y Pelayo di dedurre che Pedro de Oña non avesse alcuna intenzione di gareggiare con il celebrato maestro[22]. In realtà, la gara era implicita,

---

[20] PEDRO DE OÑA, *Arauco domado*, "Prólogo al lector", in *Poemas épicos*, vol. II (tomo XXIX della B.A.E.), Madrid, Atlas, 1948.

[21] *Ibi*, "Exordio de esta primera parte".

[22] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, p. 241.

se Oña nel suo poema affrontava il medesimo tema. D'altra parte Ercilla gli aveva dato l'esempio, facendo riferimento all'*Orlando furioso*, anche se l'esplicitata diversità del contenuto dava subito ragione della contrapposizione.

Nell'*Arauco domado* la materia era la stessa dell'*Araucana*, ma con una implicita nota polemica di partenza: il riscatto di un personaggio non adeguatamente tenuto in conto quale "eroe" dell'impresa. Che poi l'Oña ne celebrasse le gesta dietro compenso non può meravigliare, dato il luogo e la considerazione in cui l'artista, fosse pittore, scultore o poeta, era allora tenuto: quasi sempre un semplice artigiano.

Tuttavia, una diversità di fondo tra i due poemi è già denunciata dal titolo: mentre *La Araucana* rivela un'adesione di spirito, si potrebbe dire, sin dall'intitolazione, alla regione americana, *El Arauco domado* muove da un fatto ormai storicizzato: la sottomissione dell' Araucania, alla quale, per ragioni evidenti, l'autore non prese parte. Il poema di Ercilla rappresenta il travaglio in prima persona della conquista; quello di Oña l'evocazione letteraria dell'impresa, anche se il giovane poeta manifesta sincero entusiasmo per la bellezza della sua terra, pur se trasfigurata dall'influenza, più che del suo grande maestro, del più lontano e suggestivo modello italiano, l'*Orlando furioso*. Un'influenza che si rivela in particolare nella rappresentazione della donna, secondo gli ideali di bellezza, anche cromatici, dell'Ariosto e del Tasso.

Si veda il passo famoso del poema in cui Oña descrive il bagno di Fresia e di Caupolicano. Il Menéndez y Pelayo vi vedeva l'influenza "muelle y enervadora" del clima limegno[23], quando era invece fondamentalmente l'influenza del clima italiano diffu-

[23] *Ibi*, p. 242.

so dall'epica. Con il risultato non di piatta imitazione, ma di originale creazione artistica, anche se dissonante rispetto alla realtà umana e paesaggistica americana. Tutto si carica di nuova vita poetica: di bellezza raffinata la descrizione di rivi e di fiumi, di acque trasparenti, di valli e di boschi invitanti, che invece il citato critico faceva scadere, nel suo giudizio, a "bosquecillos cortados a tijera", reminiscenza dei giardini di Armida, delle rive del Tago descritte da Garcilaso, "una vegetación absurda o convencional, propia a lo sumo del Mediodía de Italia o de España, y que nunca pudieron contemplar los ojos de Pedro de Oña en las florestas de su nativo Chile"[24].

In realtà, il poeta vedeva il paesaggio cileno con altri occhi, quelli di un lettore appassionato di testi italici e spagnoli italianizzanti, così che tutto per lui si trasfigurava. Era anche cosciente che quello era il canone estetico affermato, né gli interessava fare del suo poema uno specchio fedele della realtà, ché, in quanto poeta, era incline a idealizzarla, in certo qual modo a "migliorarla".

Salvador Dinamarca ha scritto che l'Oña non seguì deliberatamente nessun autore in particolare, bensì assunse il suo materiale da varie parti, selezionò ciò che lo interessava e combinò il tutto come meglio gli pareva, dando vita a episodi e a scene originali[25]. E tuttavia alcune relazioni specifiche sono trasparenti: nella descrizione della valle di Elicura, dove rivive, attraverso il Sannazaro, tutta la poesia bucolica; nell'episodio di Plutone e dei demoni, che si rifà alle ottave 1-8 del canto IV della *Gerusalemme*

[24] *Ibi*, p. 243.

[25] SALVADOR DINAMARCA, *Estudio del "Arauco domado" de Pedro de Oña*, New York, Hispanic Institute, 1952.

liberata, ma anche al libro VI dell'*Eneide*, come nota il Dinamarca[26]. Senza parlare de *La Araucana*, modello e fonte prima d'informazione.

L'esercizio di ricerca dei punti di contatto con autori e testi sarebbe lungo e di scarso profitto, poiché Pedro de Oña non era un imitatore. Per quanto attiene all'Ariosto è esatto il giudizio del Meo Zilio quando parla, per l'*Arauco domado*, di un "fresco sensualismo", ma anche dell'insinuarsi nel poema di quella "proyección jesuítica y del moralismo tassesco" che ritroveremo trent'anni dopo nell'*Ignacio de Cantabria* e nel *Vasauro*[27]. Comunque, non è neppure da trascurare la radice medievale; Oña era un uomo giovane, certamente estroverso, che si entusiasmava per gli eserciti, lo sventolio delle bandiere, ricche di colori, per le armi, le fanfare, i tamburi delle truppe, lo scalpitare dei cavalli "del ronco tarantántara incitados", ma che non si sottraeva alla riflessione sulla natura tragicamente instabile della Fortuna, né si negava alle attrazioni della magia e alle paure dell'inferno, subito cancellate, tuttavia, dall'incanto di un paesaggio idealizzato, tutto rinascimentale. Il luogo ameno di Elicura, ad esempio, tutto adorno di fiori, "de trémulos aljófares bordado", vero giardino di bellezza:

> aquí veréis la rosa de encarnado,
> allí el clavel de púrpura teñido,
> los turquesados lirios, las violas,
> jazmines, azucenas, amapolas.[28]

[26] *Ibi*, p. 186.

[27] G. Meo Zilio, *Estudio sobre H. Domínguez Camargo...*, op. cit., pp. 254-255.

[28] P. de Oña, *Arauco domado*, canto V, in *Poemas épicos*, II, cit.

Nella descrizione della meraviglia, Pedro de Oña accomuna natura, animali e persone. La sua disposizione alla sensualità è genuina; il *locus amoeno* si trasforma in qualche cosa di vivo.

La scena del bagno di Fresia e di Caupolicano è introdotta da un fiumicello che, sottilmente erotico, "hecho de puro vidrio una cadena", corre "sinüoso" per una foresta popolata di placidi animali. Una chiara fonte scende dalle rocce, alimentado le acque trasparenti, dove si accingono a tuffarsi gli amanti. Oña descrive in breve sintesi la virile bellezza dell'uomo, la "corpórea compostura": "espalda y pechos anchos, muslo grueso, / proporcionada carne y fuerte hueso", "el brazo y músculo fornido"[29], ma, cosciente dell'attrattiva, più si intrattiene, con delicatezza, sulla grazia della donna che, insofferente, "con ademán airoso lanza el manto / y la delgada túnica desprende", provocando scompiglio nella natura:

> las mismas aguas frígidas enciende;
> al ofuscado bosque pone espanto,
> y Febo de propósito se para
> para gozar mejor su vista rara.[30]

Oña definisce la donna "un alegre objeto hermoso, / bastante causador de muerte y vida", pone in rilievo lo stupore e l'orgoglio della selva e della valle per ospitare tanta bellezza[31], che con compiacimento descrive:

> Es el cabello liso y ondeado,
> su frente, cuello y mano son de nieve,

[29] P. de Oña, *Arauco domado*, canto V.

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem.*

su boca de rubí, graciosa y breve,
la vista garza, el pecho relevado;
de torno el brazo, el vientre jaspeado
coluna a quien el Paro parias debe,
su tierno y albo pie por la verdura
al blanco cisne vence en la blancura.[32]

Nulla ha di indigeno questa donna, e su di ciò si sono accentrate le critiche al poeta; ma la descrizione è fine e ineditamente ardita, tale da rendere convincente, per il lettore, l'emozione dell'acqua, che agitata esce dalla riva, poi si pone nella temperatura giusta per accogliere Fresia, mentre sul fondo la sabbia ribolle, come contagiata dalla bellezza e dalla foga dei due amanti. La donna, infatti,

Va zabullendo el cuerpo sumergido,
que muestra por debajo el agua pura
del cándido alabastro la blancura,
si tiene sobre sí cristal bruñido;
hasta que da en los pies de su querido,
adonde con el agua a la cintura,
se enhiesta sacudiéndose el cabello
y echándole los brazos por el cuello.

Los pechos antes bellos que velludos,
ya que se les prohibe el penetrarse,
procuran lo que pueden estrecharse
con reciprocación de ciegos ñudos;
.....

Alguna vez el ñudo se desata,
y ella se finge esquiva y se escabulle,

[32] *Ibidem.*

mas el galán, siguiéndola, zabulle,
y por el pie nevado la arrebata;
el agua salta arriba vuelta en plata,
y abajo la menuda arena bulle;
la tórtola envidiosa que los mira,
más triste por su pájaro suspira.[33]

La scena, così naturale e ricca di movimento, è uno dei gioielli dell'*Arauco domado*. La fresca sensualità del poeta annuncia decisamente atmosfere nuove, ben diverse da quelle commosse e patetiche dell'*Araucana*. Lo si vede anche nelle situazioni più dolorose delle protagoniste: è il caso, nel canto VII, di Gualeva alla vana ricerca del marito, Tucapel: allorché lei cade svenuta, il prato e il rio stessi godono sensualmente, a vantaggio del lettore, della sua bellezza, che si mostra sì nel bel volto, nel bianco piede, ma soprattutto, alla maniera delle donne guerriere del Tasso, nel seno che le si intravvede:

Jamás gozó Meandro en su ribera
de cisne que al hervoso alegre seno
mezclando el blanco propio al verde ajeno,
tal gracia, tal adorno y lustre diera,
cual por serville allí de cabecera
lo está gozando ahora el prado ameno,
en la nevada faz descolorida
de la traspuesta bárbara tendida.[34]

Un altro aspetto della raffinatezza poetica di Oña è, nel canto

[33] *Ibidem.*

[34] *Ibi*, canto VII. Sul tema cfr. Elide Pittarello, "*Arauco domado* de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista", *Dispositio*, 36-38, 1989. Successivamente la Pittarello è tornata a trattare del poema nello studio dedicato all'omonimo dramma di Lope: "*Arauco Domado* e la guerra dipinta di Lope de Vega", in AA. VV., *Libri, idee, uomini tra l'America Iberica, l'Italia e la Sicilia*, Atti del Congresso di Messina, a cura di Aldo Albònico. Roma, CNR-Bulzoni Editore, 1993.

XIII, la descrizione della vita pastorale, tema ampiamente di radice italiana, ben presente nella letteratura rinascimentale sia di Spagna che d'America. Non v'è dubbio, Pedro de Oña era un genuino poeta.

Il poema di Ercilla influì profondamente su gran parte della poesia della Nueva España e poeti di varia statura si cimentarono nell'epica. Tentò di farlo il Terrazas, come si è detto, ma la morte lo colse prima di poter dare una qualsiasi strutturazione alla sua opera, per la quale resta impossibile immaginare lo svolgimento, anche se è chiara l'intenzione di celebrare Cortés e le sue imprese.

Più della lezione dell'Ariosto, si coglie nei frammenti del *Nuevo Mundo y conquista* la presenza di letture di Ercilla -il cui poema fu probabilmente, secondo il Castro Leal, all'origine del progetto[35]-, ma più ancora di Virgilio e di Omero soprattutto, come rivelano i riferimenti all'*Odissea* nell'esteso passo in cui Jerónimo de Aguilar, tornato tra gli spagnoli, narra le proprie disavventure tra gli indigeni antropofagi, rifacendosi all'episodio di Ulisse e Polifemo.

Ad ogni modo, gli scampoli del poema giunti fino a noi, rivelano ben poco: sono piatti, faticosi nella versificazione, così privi di valore artistico che se non vi fosse la sia pur numericamente scarsa messe lirica, oggi Terrazas sarebbe giustificatamente dimenticato.

Poeta discusso è il novo-ispano Antonio de Saavedra Guzmán (ignote le date di nascita e di morte), al quale si deve l'esteso poema *El Peregrino indiano*, edito nel 1599 a Madrid[36], elogiativo sempre di Cortés e delle sue imprese, ma aperto ampiamente al

[35] ANTONIO CASTRO LEAL, "Prólogo" a FRANCISCO DE TERRAZAS, *Poesías*, edición, prólogo y notas de A. Castro Leal, México, Librería de Porrúa Hnos. y Cía., 1941, p. XVII.

[36] Del poema fu fatta un'edizione da Joaquín de Icazbalceta, México, El Sistema Postal, 1880, e un'altra nel 1989, da José Rubén Romero Galván, nella "Colección Quinto Centenario", México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

tema amoroso, un amore inteso come trappola, inganno, crudele persecuzione, dolore. Allo stesso modo che nell'*Araucana* -poema la cui lezione è ben visibile nel *Peregrino* nonostante la sua vasta prosaicità-, circolano per i suoi canti indigene attraenti, come la "noble docella de Potonchán", che, nel canto V, dolente, desiderosa di morire, racconta a Pedro de Alvarado, tutto bontà e gentilezza, la patetica storia del suo amore per lo sposo, Chamavato; una bellezza indigena rudemente resa:

> Era moza cenceña, bien sacada,
> trigueñuelo el color, negros cabellos,
> por extremo dispuesta y bien formada,
> ojos que no sé yo cuáles más bellos;
> lindos dientes, la boca colorada,
> que el rubí y perlas no es igual a ellos;
> donaire, discreción y señorío,
> habla süave, y arrogante brío.

Patetiche storie rendono leggibile, se isolate, il faticoso poema, cui danno tonalità che potremmo definire addirittura preromantiche, inumidendolo di pianto. È un susseguirsi di fatti amorosi a svolgimento tragico, come la vicenda, sempre nel canto V, che il principe Cabalacán illustra, circa la triste fine dell'amata Ricarchel, morta per la "injusta ley" del regno, che ogni anno esigeva il sacrificio di sei donzelle tra le più avvenenti. Denuncia interessata della crudeltà del mondo azteco.

Non mancano neppure episodi raccapriccianti di amore dissennato e crudele: è il caso, nel canto XVIII, dello spagnolo Juan Cansino, innamorato dell'indigena Culhua e corrisposto, donna tale che per bellezza "al cielo y las estrellas excedía"; per assicurarsela egli la marca a fuoco in volto con il ferro rovente degli schiavi, provocandone la morte e venendo poi duramente punito

da Cortés. Anche qui il poeta non si lascia sfuggire l'occasione per intrattenere il lettore con la descrizione dell'avvenenza della poveretta, che

> mansa, alegre, apacible y amorosa,
> mil donaires y gracias poseía;
> ojos rasgados, boca muy graciosa,
> las perlas un coral fino ceñía,
> cabellos negros, frente bien formada,
> nariz perfecta, linda y acabada.

In realtà, un poema non del tutto tedioso *El Peregrino indiano*; Alfonso Reyes lo ha invece definito "diario de operaciones en rima"[37], accomunando nella condanna la *Historia de la Nueva México*, di Gaspar Pérez de Villagrá (ignote le date di nascita e di morte), edita ad Alcalá nel 1610[38], una grossa fatica in verso, trentaquattro canti, dove concreta appare la lezione non solo di Ercilla, ma di Virgilio. Il poema è finalizzato, come la maggior parte delle relazioni in prosa e dei memoriali dell'epoca, a ottenere mercedi dal sovrano.

Dell'opera del Villagrá il sempre caustico Menéndez y Pelayo ha scritto: "Pocas lecturas conozco más áridas e indigestas que la de esta crónica rimada en veinte mortales cantos, que el autor *escribió y acabó* –según dice- *en setenta días de navegación con balanceos de nao*"[39]. E tuttavia, nel poema, se la pazienza soccor-

[37] ALFONSO REYES, *Letras de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 76.

[38] Del poema fu fatta una nuova edizione, curata da L. González Obregón, México, Museo Nacional, 1900.

[39] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana*, op. cit., I, p. 36.

re, non è difficile incontrare passi fruibili, di riuscita versificazione, soprattutto quando si tratta di descrivere la natura, ostile o idilliaca. Si veda il canto XIV: la faticosa scoperta del Río Bravo, cui prese parte l'autore, avviene passando per "escabrosas tierras", "desiertos broncos, peligrosos", mai calpestati da cristiani, "espesas breñas y quebradas", "ásperas cumbres levantadas", che sfiancano i cavalli,

> muy altos médanos de arena,
> tan ardiente, encendida, y tan fogosa
> que de su fuerte reflexión heridos
> los miserables ojos, abrasados,
> dentro del duro casco se quebraban.

Scalzi, le vesti stracciate o inesistenti ormai, gonfi i piedi, feriti, gli uomini avanzano come possono, affamati e soprattutto assetati. Villagrá rende bene il dramma, la situazione disperata di uomini e di animali, non certo dimentico dell'*Araucana*, ma con un suo originale realismo:

> Cuatro días naturales se pasaron
> que gota de agua todos no bebimos;
> y tanto, que ya ciegos los caballos,
> crüeles testeradas y encontrones
> se daban por los árboles, sin verlos,
> y nosotros -cual ellos fatigados-
> vivo fuego exhalando, y escupiendo
> saliva más que liga pegajosa,
> deshauciados ya, y ya perdidos,
> la muerte casi todos deseamos.

Ed ecco che la Provvidenza, "condolida", interviene e fa incontrare improvvisamente ai soldati il fiume,

> En cuyas aguas, los caballos flacos,

dando traspiés, se fueron acercando,
y -zabullidas todas las cabezas-
bebieron de manera los dos de ellos,
que allí juntos murieron reventados;
y otros dos, ciegos, tanto se metieron
que -de la gran corriente arrebatados-
también murieron de agua satisfechos.
Y cual suelen en pública taberna
tenderse algunos tristes miserables
embriagados del vino que bebieron:
así los compañeros se quedaron
sobre la fresca arena amollentada,
tan hinchados, hidrópicos, hipatos,
así como si todos sapos fueran,
pareciéndoles poco todo el Río
para apagar su sed y contentarla.

A questo punto l'atmosfera drammatica si fa idilliaca, lascia il passo a un fantastico e raffinato "bosque ameno":

Y cual si en los Elíseos campos frescos
hubiéramos llegado a refrescarnos,
así, Señor, nos fueron pareciendo
todas aquellas playas y riberas,
por cuyos bellos pastos, los caballos
repastándose alegres, descansaban
los fatigados huesos quebrantados
del pasado camino trabajoso;
y así, por aquel bosque ameno, todos
fuimos con mucho gusto discurriendo:
por frescas alamedas muy copadas,
cuyas hermosas sombras, apacibles
a los cansados miembros, convidaban
que cerca de sus troncos recostados
allí junto con ellos descansasen.
Por cuyos verdes ramos espaciosos
-cual suelen las castísimas abejas,

con un susurro blando y regalado,
de tomillo en tomillo ir saltando,
gustando lo mejor de varias flores-,
así, por estas altas arboledas
con entonado canto regalado
cruzaban un millón de pajaricos,
cuyos graciosos picos desenvueltos
con sus arpadas lenguas alababan
al inmenso Señor que los compuso.

Al disopra delle influenze letterarie, la realtà americana rivendica il suo posto e rende concreto il paesaggio, riscattando il poema all'originalità. Alle ninfe di Garcilaso si sostituiscono rudi soldati, mentre va prendendo vita una interessante scena di caccia, che conclude con una tavola abbondantemente imbandita, quasi preannuncio, con altro significato, s'intende, della "hora infinita del asado" cantata da Neruda[40]:

Y aunque las aguas del gallardo Río
en raudal muy furioso van corrientes,
se iban aquí vertiendo y derramando
tan mansas, suaves, blandas y amorosas
como si un sosegado estanque fueran,
por anchas tablas, todas bien tendidas,
y de diversos géneros de peces
por excelencia ricas y abundosas.
Hallamos, demás de esto, gruesa caza
de muchas grullas, ánsares y patos,
donde cebaron bien sus arcabuces
los astutos monteros diligentes;
y habiendo hecho grande caza y pesca,
luego de los fogosos pedernales

[40] Cfr. PABLO NERUDA, "El gran mantel", in *Estravagario,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1958.

el escondido fuego les sacamos,
haciendo una gran lumbre poderosa:
y en grandes asadores, y en las brasas,
de carne y de pescado bien abasto,
pusimos a dos manos todo aquello
que el hambriento apetito nos pedía,
para poder rendir de todo punto
las buenas ganas al manjar sabroso.

L'ardua impresa si è trasformata in una felice scampagnata; i protagonisti, ormai sazi e riposati, dimentichi delle precedenti difficoltà e privazioni, intraprendono il ritorno verso il grosso dell'esercito, dove sono accolti festosamente:

Y como la paloma memorable,
-que luego que pasó la gran tormenta,
el verde ramo trujo de la oliva-,
no de otra suerte todos nos volvimos,
colmados de contento y alegría
que es verdadero premio del trabajo;
y luego que al ejército llegamos,
con muchas fiestas fuimos recibidos.

Non si può dire che la vena poetica di Villagrá abbia dato nei passi citati indegni frutti, e certamente il giudizio di don Marcelino, seguito anche dal Reyes[41], appare qui ingiusto.

Anche nella rappresentazione dell'amore, specie se infelice, il poeta raggiunge risultati apprezzabili. Valga come esempio il canto XIII, dove l'indigena Polca, con il figlioletto, si reca dagli spagnoli a intercedere per il marito caduto prigioniero. Il sergente e i suoi uomini, impietositi dalle lacrime della donna e dalla vista

[41] A. REYES, *op. cit.*, p. 76.

del bambino, lo rimettono in libertà e quello fugge a precipizio, dimentico di moglie e figlio; toccati anche da questo comportamento, i soldati lasciano libera la donna, che si allontana felice, ma ritorna più volte sui suoi passi, per manifestare agli spagnoli gratitudine, e offre loro anche il figlio. La scena si fa, per quanto inverosimile, tenera:

Entendido por ella bien tan grande,
-como la sobra de contento causa
tierno semblante y lágrimas gustosas
en que los tristes lavan sus cuidados-
.....
y habiéndonos a todos abrazado,
por tres veces salió, determinada
de recibir el bien de que dudaba,
y a cosa de cien pasos se volvía
a mostrársenos siempre más gustosa,
amorosa, y más bien agradecida.
Y como siempre vemos se adelanta
la noble gratitud al beneficio,
cuarta vez fue saliendo y parecióle
que quedaba muy corta y no pagaba;
y porque ingratitud no la rindiese,
otra fue revolviendo, y de los pechos
el niño se quitó, lo dio al Sargento,
y allí le suplicó que le llevase,
pues todo le faltaba y no tenía
con qué poder servir merced tan grande:
el Sargento le tuvo, y dio mil besos,
entre sus nobles brazos bien ceñidos,
y dándole más cuentas y abalorios
con mil tiernas caricias amorosas,
el niño le volvió, y pidió se fuese.

Episodio commovente, finalizzato ad esaltare le qualità umane dei conquistatori.

Altri poemi proseguono sulla rotta tracciata da Ercilla e da

Pedro de Oña, ma in genere di dubbio merito. Come *La Argentina*, opera composta nel 1601 da Martín del Barco Centenera (1544-dopo il 1601) ed edita a Lisbona l'anno seguente. Si tratta di ventotto canti in ottave reali, influenzati da Ercilla, di scarso merito letterario. Testo privo di unità, senza "plan ni concierto", lo giudicava il Menéndez y Pelayo, prodotto di "uno de los más pedestres y desmayados versificadores entre los muchos a quienes la historia del Nuevo Mundo prestó argumento"[42]. Giudizio come sempre tranciante, ma non ingiustificato; riletto oggi, il poema non attrae, né presenta altri meriti oltre a quelli di una documentata cronaca relativa agli avvenimenti delle aree geografiche cui si dedica: il Río de la Plata, il Tucumán, il Perù e il Brasile.

Di valore artistico alquanto diverso è il poema *Armas Antárticas*, di Juan de Miramontes y Zuázolas (metà s. XVI-inizi s. XVII), capitano sotto il governo del viceré del Perù Luis de Velasco. L'opera[43] -venti canti in ottave reali, composta tra la fine del secolo XVI e gli anni 1608-1615-, dedicata al marchese di Montesclaros, fu pubblicata solo nel 1879.

Il poema tratta degli avvenimenti peruviani, dalla conquista alle guerre civili, e si estende agli assalti dei pirati inglesi a Panamá. Molti sono i temi introdotti, da quelli mitologici, a quelli amorosi, di esito felice o drammatico, ai temi moraleggianti, nella manifesta nostalgia per un mondo eroico che l'autore vedeva al tramonto. Miramontes si mostra attento anche alla peculiarità del paesag-

---

[42] M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, op. cit., II, p. 302. Per una edizione moderna del poema di Del Barco Centenera: Buenos Aires, Plus Ultra, 1969.

[43] Il poema fu ripubblicato a Quito nel 1921 e solo dopo vari decenni riedito a cura di Rodrigo Miró: Juan de Miramontes y Zuázola, *Armas Antárticas*, edición, prólogo y cronología de R. Miró, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

gio ed esprime una genuina nota lirica, in uno stile già aperto alla corrente barocca.

Ancora è da menzionare il *Purén indómito*, attribuito dapprima al capitano Fernando Álvarez de Toledo (1550-1633), poi a un altro capitano, Diego Arias de Saavedra, individuato dallo storico cileno Aniceto Almeyda[44] e confermato dagli studiosi Ferreccio[45] e Rodríguez[46].

L'opera sembra risalire, quanto a composizione, al 1603 e tratta della grande rivolta del 1598, che portò all'uccisione in un'imboscata, nella valle di Curalaba -vicino all'attuale città cilena di Purén-, del governatore Oñez de Loyola. L'eroe Pelantaro guida la rivolta, che infiamma gran parte del Cile, fino alla sconfitta india nella battaglia di Yumbel, che pone termine alla sedizione.

La posizione dell'autore è critica sia nei riguardi degli indigeni, qualificati pessimi in tutto, che degli spagnoli, duramente denunciati come viziosi e corrotti. Scrive il Rodríguez Fernández:

> La guerra resulta, vista desde esta perspectiva, un castigo divino a los abundantes pecados de los españoles, cuyo peor mal es la contradicción entre un discurso moralista cristiano y una práctica de conquista codiciosa y cruel[47].

Posizione giustificata certamente e in linea, come lo stesso Rodríguez afferma[48], con il pensiero del padre Bartolomé de Las Casas.

---

[44] ANICETO ALMEYDA, "El autor del *Purén indómito*", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 1-2 (Santiago), 1943.

[45] MARIO FERRECCIO PODESTÁ, "Prólogo" a *Purén Indómito*, Santiago de Chile, La Noria, 1984.

[46] MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, "Estudio preliminar" a *Purén indómito*, op. cit.

[47] Cfr. M. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, "Purén indómito", in *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995, vol. III, p.3870.

[48] *Ibidem.*

A completare il panorama dell'epica americana nelle sue ultime manifestazioni vale anche il poemetto *Espejo de paciencia* (1608) del canario-cubano Silvestre de Balboa (1563-1624?), testo modesto, di ridotte dimensioni, due canti, e d'argomento non esaltante: la cattura, da parte del capitano Gilberto Girón, del vescovo Juan de las Cabezas Altamirano e la sua liberazione, ad opera di ventiquattro uomini guidati dal capitano Gregorio Ramos, che sconfiggono e danno morte al francese. Il testo, in cui risuonano echi dell'epica italiana, spagnola e americana, è apprezzato in ambito cubano per essere l'unico del genere epico nell'isola, ma Cintio Vitier lo esalta anche per il trasparente amore dell'autore verso Cuba e l'attenzione che mostra per la natura[49]. Da parte sua, in un approfondito studio sull'epica americana e sull'*Espejo de paciencia*, Raúl Marredo-Fente lo apprezza per il risultato di creare una "poética de la comunidad", espressione di interessi comuni[50].

Ormai l'epica rinascimentale è al tramonto; la nuova sensibilità è all'insegna del Barocco. L'annunciava già il preziosismo culto di Bernardo de Balbuena nella *Grandeza mexicana* (1604), poema celebrativo della città di México, splendida per palazzi, strade, cavalli, cortesia, clima, tanto da far dire al poeta:

> Todo el año es aquí mayos y abriles,
> temple agradable, frío comedido,
> cielo sereno y claro, aires sutiles[51].

[49] Cintio Vitier, "Prólogo" a Silvestre de Balboa, *Espejo de Paciencia*, La Habana, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad Central de Las Villas, 1960, pp. 22-23.
[50] Raúl Marrero-Fente, *Épica, Imperio y Comunidad en el Nuevo Mundo."Espejo de Paciencia" de Silvestre de Balboa*, Salamanca, Editorial CEIAS, 2002, p.235.
[51] Cfr. Bernardo de Balbuena, Capítulo VI, della *Grandeza mexicana*,ed. crítica de José C. González Boixo, Roma, Bulzoni, 1988.

Contemporaneamente, prolungandosi poi nel tempo, mossa dallo spirito del Concilio di Trento, sorgerà un'epica religiosa: la inaugura, celebrando le "gesta" di Cristo, *La Cristíada* (1611), del domenicano Diego de Hojeda (1571-1615)[52], poema in cui è forte l'influenza della *Christiade*, di Gerolamo Vida, dell'*Inferno* di Dante, della *Gerusalemme liberata*, ma anche di Omero e di Virgilio e, inevitabilmente, dell'Ariosto e di Ercilla.

Una serie di poemi, opera di gesuiti, sarà volta a celebrare il fondatore della Compagnia di Gesù. Pedro de Oña vi dà il suo contributo con l'*Ignacio de Cantabria*, ma eccellerà il *San Ignacio de Loyola, Poema heroico* (1666), di Hernando Domínguez Camargo (1606-1659?)[53].

Tutta la creazione poetica del secolo XVII sarà all'insegna di Góngora e in misura minore, ma più ricca di problematica, di Quevedo, senza peraltro rinnegare i risultati artistici dovuti al Rinascimento e all'italianismo, come dimostra appieno la poesia di Suor Juana Inés de la Cruz, specie nel singolare poema scientifico-filosofico *Primero Sueño*, che la "Fénix de México" compone verso il 1690.

Tra Medioevo e Rinascimento sorge la grande poesia dell'America ispanica, inaugurando un periodo che, con il secolo successivo, non è ingiustificato definire aureo.

---

[52] Cfr. il poema nell'edizione della B.A.E., vol. XVII, Madrid, 1851.

[53] Sul poeta e il suo testo cfr. G. Meo Zilio, *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su "San Ignacio de Loyola, Poema heroico"*, op. cit.

CAPITOLO VI

RECUPERO DEL MONDO INDIGENO

Con la conquista spagnola il mondo indigeno sprofondava nel silenzio. Troncata la sua storia e la sua cultura, morta la religione[1], entrava ora in un lungo processo di acculturazione, nell'ambito di una fede nuova che i vincitori tentavano di diffondere non solo con la predicazione ma con la forza. Tuttavia, pur se materialmente sconfitto, il mondo precolombiano finì per sopravvivere occultamente, penetrando in profondità gran parte della nuova espressione artistica, dalla Colonia ai giorni nostri.

Nel salvataggio e nella trasmissione della creazione letteraria delle aree che vanno dal Messico all'impero incaico il merito va riconosciuto, come detto, ai religiosi, ai francescani soprattutto, attenti studiosi delle culture indigene, e ai primi cronisti, non pochi dei quali ne celebrarono lo splendore. Lo aveva fatto uno dei "Dodici Apostoli", fra Toribio de Benavente, nella *Historia de los indios de la Nueva España* (1536), rilevando dei messicani la storia, la religione, le manifestazioni culturali, ma il grande studioso e diffusore della cultura del mondo vinto fu frate Bernardino de Sahagún. Se per le prime manifestazioni culturali dell'area náhuatl è indispensabile ricorrere alla *Historia* di fra Toribio, e per l'area maya alla *Relación de las cosas de Yucatán* (1560), di frate Diego

[1] Si ricordi il confronto tra i "Doce Apóstoles" e i rappresentanti religiosi del popolo azteca vinto, nel famoso *Coloquio de los Doce*. A questo proposito cfr., oltre al mio studio, "Il dramma del mondo azteco e i Dodici Apostoli", *Quaderni Ibero-Americani*, 72, IX, 1992, Patrick Joansson K., "Los coloquios de los Doce: explotación y transfuncionalización de la palabra indígena", in AA. VV., *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, coord. Mariana Masera, Barcelona, UNAM-Azul Edit., 2002.

de Landa, per il complesso più ampio della cultura dell'antico impero messicano è giocoforza attingere alla *Historia general de las cosas de Nueva España* di Sahagún[2], così come, per il Perù, è necessario far capo ai *Comentarios Reales* dell'Inca Garcilaso e agli scritti cronachistici di Cieza de León e di Guamán Poma de Ayala.

Nell'estesa area dell'impero azteco la civiltà si costruisce su apporti di popoli diversi, primi tra tutti i *toltechi*. Sorgono grandi città santuario. L'espressione artistica rimane legata strettamente alla religione. Teotihuacan è la più antica di queste città, imponente per costruzioni sacre. I toltechi veneravano il Sole, la Luna e in particolare Quetzalcóatl, dio dell'aria, che veniva rappresentato nel serpente piumato, e anche Tláloc, dio della pioggia, con la sua compagna Chalchiuhtlicue.

Verso il secolo XIII della nostra era avevano fatto la loro comparsa in terra messicana, provenienti dal nord, gli *aztechi*, in origine appartenenti ai *cicimechi*; essi avevano fondato città divenute famose, come Cholula e Tlascala. Gli aztechi si stabilirono a Chapultepec, poi avanzarono verso sud, guidati, secondo la leggenda, dal dio della guerra, Huitzilopochtli, e fondarono Tenochtitlan, su una laguna oggi scomparsa. Per secoli la loro esistenza fu resa difficile dall'ostilità delle popolazioni circostanti e solamente all'inizio del secolo XV Tlacaélel riuscí a rafforzare la presenza azteca con una serie di conquiste, inaugurando un'epoca aurea per il suo popolo, valendosi dell'alleanza con gli stati di Texcoco e di Tacuba.

Intelligentemente Tlacaélel accolse dei toltechi miti come la

---

[2] BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1956, 4 voll.

Leggenda dei Soli, e divinità come Huitzilipochtli, la madre di questi, Coatlicue, e Quetzalcóatl, ma soprattutto rafforzò nella sua gente la convinzione di essere un popolo eletto, destinato a grandi imprese. Iniziò cosí un'espansione militare che giunse fino ai confini territoriali dei *maya*.

Presto si realizzò una fusione di culture tra l'azteca e la tolteca, piú evoluta, ma anche con le culture di altri popoli di lingua *náhuatl* e con gli stessi *otomí*, stanziati al nord e considerati poco evoluti. La civiltà náhuatl raggiunse cosí il suo massimo splendore; sorsero le grandi città santuario e si innalzarono le piramidi rituali, i cui resti ancora si ammirano.

I popoli assoggettati costituirono, alla fine, il punto debole dell'impero, soprattutto i *tlascaltechi* e gli *huezotzinca*. Queste due popolazioni avevano dato vita a una loro civiltà e nell'ambito religioso adoravano il Dio sconosciuto. Texcoco fu il loro centro culturale; ebbero re illuminati e colti, come Nezahualcóyotl e Nezahualpilli.

A sudest di Oajaca si sviluppò la grande città di Monte Albán: era una città-santuario e in essa si verificò l'incontro di vari popoli, dagli *olmechi* ai *zapotechi*, ai *miztechi* e finalmente agli *aztechi* che tutti li sottomisero. Montezuma II, lo stesso che vide l'arrivo degli spagnoli conquistatori, tentò di dare unità all'impero azteca, mostrò una singolare tolleranza religiosa e ammise ufficialmente il culto di vari dèi appartenenti ai popoli vinti.

La vita del mondo náhuatl, civile e culturale, è stata indagata in profondità da studiosi quali Alfonso Caso[3], Jacques Soustelle[4],

[3] Alfonso Caso, *El Pueblo del Sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 (3ª).

[4] Si vedano di Jacques Soustelle : *La pensée cosmologique des anciens méxicains*, Paris, Hermann, 1940; *La vie quotidienne des Aztèques*, Paris, Hachette, 1955; *Los cuatro Soles: Origen y ocaso de las culturas*, Madrid, 1969.

il padre Garibay[5], Miguel León Portilla[6] e, per quanto attiene all'ambito religioso e filosofico dalla Sejourné[7], ma occorre ancora ricordare altri nomi, quelli di Daniel G. Brinton, Remi Simeon, Eduard Seler[8]: ad essi spetta il merito di aver riscattato modernamente la cultura náhuatl e di aver dato rigorosa sistemazione alle testimonianze di una delle maggiori espressioni del mondo precolombiano. Alle origini, tuttavia, di ogni sapere relativo ai popoli dell'area messicana, sta l'opera di Sahagún; fondamentali sono stati gli apporti della sua scuola di *trilingües*[9], e lo sono i codici salvati dalla distruzione: gli *Anales de la Nación Mexicana* (1528) e la *Historia Tolteco-Chichimeca* (1545?), ora alla Biblioteca Nazionale di Parigi, il manoscritto *Huehuetlatolli* (1547), della Biblioteca del Congresso, quello della Biblioteca Nazionale di México (1550?), il *Codice Cuahtitlán* (1558) o *Leyenda de los Soles*, il *Codice Chimalpoca* (1570), il *Codice Aubin* (1576), della Biblioteca Nazionale di Berlino, la *Colección de Cantares mexicanos* (1532-1597), il *Codice Borgia,* del Museo Vaticano.

---

[5] Cfr. ANGEL MARÍA GARIBAY, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Editorial Porrúa, 1953.

[6] Cfr. di MIGUEL LEÓN-PORTILLA: *Trece poetas del mundo azteca*, México, UNAM, 1967; *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1977 (5ª); *Literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978; *Literaturas de Mesoamérica*, México, SEP, 1984.

[7] Si vedano di LAURETTE SÉJOURNÉ: *El Universo de Quetzalcoatl,* México, Fondo de Cultura Económica, 1962; *Pensamiento y religión en el México antiguo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

[8] Cfr. in proposito la *Bibliografia* consegnata da A. M. GARIBAY in *La literatura de los Aztecas*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1964.

[9] *Trilingües*, vale a dire indigeni conoscitori ormai, oltre che del náhuatl, del castigliano e del latino. Le testimonianze raccolte, in náhuatl, si trovano oggi all'Accademia della Storia, alla Biblioteca del Palazzo Reale di Madrid, alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

A questi testi sono da aggiungere gli apporti originali di frate Diego Durán, tra il 1570 e il 1581, nella *Historia de las Indias de Nueva España,* di Jerónimo Mendieta nella *Historia Eclesiástica Indiana* (1596), di Fernando de Alvarado Tezozómoc nella *Crónica Mexicana* (1598), di Fernando de Alva Ixtlilzóchitl nella *Historia de los Chichimecas*, di fra Juan de Torquemada nella *Monarquía indiana* (1623).

Nei tre volumi della *Historia de la literatura náhuatl* (1953) il Garibay riunì una messe copiosa di testi, chiarendone il sostrato esoterico e simbolico, ricostruendo lo sfondo storico-culturale del mondo dal quale sorsero. Il León-Portilla ha studiato il pensiero della civiltà precolombiana del Messico, nel fondamentale testo *La filosofía náhuatl* (1959), e la sua strutturazione civile e culturale nel non meno rilevante libro *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961); nel suggestivo studio intorno a *Trece poetas del mundo azteca* (1967), il medesimo studioso ha ricostruito l'identità di poeti della regione di Texcoco, di México-Tenochtitlán, di Puebla-Tlascala, e di Chalco, vissuti tutti nell'arco di tempo che va dal secolo XIV al XVI.

Alla figura leggendaria del re-poeta Nezahualcóyotl, vengono ad aggiungersi così altri poeti: da Tlaltecatzin a Cuacuatzin, da Nezhualpilli a Cacamatzin, per l'area texcocana, dove vive Nezahualcóyotl; da Tochihuitzin Coyolchiuhqui a Acxayacátl, da Tecayehuatzin alla poetessa Cacuilxochitizin, per l'area poblano-tlascalteca, al poeta di Chalco, Chichicuepon. Con questi apporti moderni si arricchisce la conoscenza di quello che fu il mondo artistico náhuatl, al cui nucleo centrale frati e cronisti erano pervenuti ai tempi della prima acculturazione.

L'apporto azteca alla cultura dell'area messicana fu tardo, ma di grande rilievo. Gli aztechi realizzarono una sintesi delle culture

dei vari popoli, di cui è impossibile ricostruire la traiettoria, ma che significò per l'area un momento straordinario. Non è possibile risalire con la documentazione letteraria molto addietro nel tempo; il Garibay indica come limite massimo l'anno 1430, data nella quale il re Itzcóatl, vinta l'egemonia tepaneca, ordinò che ogni documento fosse bruciato. Lo riferisce il Sahagún nella *Historia general de las cosas de Nueva España*:

> Guardábase su historia. Fue quemada cuando reinó Itzcóatl en México. Se hizo deliberación de los Señores. Dijeron: —No es necesaro que toda la gente sepa lo que está escrito. Los vasallos se echarán a perder. Y, además, solo estará el país en engaño con que se conserve la mentira y muchos sean tenidos por dioses[10].

Ogni espressione vitale del mondo náhuatl si manifestava nell'ambito di una visione religiosa; gli aztechi interpretavano il mondo, come in genere tutti i meso-americani, quale risultato di violente manifestazioni divine, di lotte durissime tra gli dèi. Il ciclo delle età, o *Soli*, fu prodotto di tali lotte: generate con la violenza, violentemente avevano fine.

La comparsa dell'uomo sulla terra avvenne nell'età del "Sole in movimento", ma in precedenza erano esistite altre quattro età, o *Soli*: di terra, d'aria, d'acqua, di fuoco. Lo si afferma nel codice de *Los Cinco Soles*. Nell'anno *1-Conejo* "se cimentó la tierra y el cielo", ma a quell'epoca già erano esistiti quattro tipi di uomini: "Y decían que a los primeros hombres / su dios los hizo, los forjó de ceniza". Nel secondo *Sole*, detto *Sol de Tigre*, il sole non seguiva la sua strada,

[10] B. DE SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, op. cit. Cito dalla versione dal náhuatl di A.M. GARIBAY, *Historia de la literatura náhuatl*, op. cit., I, p. 23.

Al llegar el Sol al mediodía,
luego se hacía de noche .
y cuando ya se oscurecía,
los tigres se comían a las gentes.
Y en este sol vivían los gigantes.

Il terzo *Sole* fu detto *Sol de Lluvia*, ma era pioggia di fuoco. Infatti, "Sucedió que durante él llovió fuego, / los que en él vivían se quemaron". Piovve anche sabbia, e "piedrezuelas", "hirvió la piedra de tezontle" e "se enrojecieron los peñascos". Venne il quarto *Sole*, *Sol de viento*, che tutto si portò via: "Durante él todo fue llevado por el viento". E si ebbero gli "hombres-monos", che andarono a vivere nei boschi.

Sopravvenne il quinto *Sole*, *Sol de Movimiento*, "porque se mueve, sigue su camino". È l'età in cui vivono gli aztechi allorché giungono sulle coste messicane gli spagnoli di Cortés. Neppure questa è un'epoca felice; essa abbonda, infatti, di segni negativi: fame, distruzione e morte. Per impedire il verificarsi delle sventure e del proprio definitivo annichilimento, gli aztechi immolavano vittime a Huitzilipochtli, identificato con il Sole. È durante il quinto *Sole* che fa la sua comparsa l'uomo vero.

La visione indigena del mondo, nell'area náhuatl e maya, è praticamente identica: la creazione dell'uomo avviene per tentativi successivi, continuamente distrutti; quando finalmente compare la creatura pensante, essa è sottoposta alla minaccia degli dèi, i quali, timorosi della sua intelligenza, ne limitano le facoltà e la mantengono sotto il terrore della distruzione.

Nel volume *Trece poetas del mundo azteca,* Miguel León-Portilla presenta una sintesi efficace della visione cosmico-religiosa dei popoli dell'area náhuatl:

> El universo, simbolizado ya en la planta y distribución de las ciudades-santuarios, es como una isla inmensa dividida horizontalmente en cuatro grandes cuadrantes o mundos. Cada cuadrante implica un enjambre de símbolos. Lo que llamamos oriente es la región de la luz, de la fertilidad y la vida, simbolizados por el color blanco. El norte es el cuadrante negro donde quedaron sepultados los muertos. En el poniente está la casa del sol, el país del color rojo. Finalmente, el sur, es la región de las sementeras, el rumbo del color azul. Los grandes cuerpos de pirámides truncadas y superpuestas parecen ser, asimismo, reflejo de la imagen del universo. Sobre la tierra existen en orden ascendente trece planos distintos. Primero están los cielos que, juntándose con las aguas que rodean por todas partes el mundo, forman una especie de bóveda azul surcada de caminos por donde se mueven la luna, los astros, el sol, la estrella de la mañana y los cometas. Más arriba están los cielos de los varios colores y por fin la región de los dioses, el lugar de la dualidad donde mora el supremo dios, el dueño de la cercanía y la proximidad, nuestra señora y nuestro señor de la dualidad. Debajo de la tierra se encuentran los pisos inferiores, los caminos que deben cruzar los que mueren hasta llegar a lo más profundo, donde está el Michtlán, la región de los muertos, el sitio tenebroso acerca del cual tantas preguntas llegarán a plantearse los poetas y sabios de los tiempos aztecas[11].

La tradizione orale e la rappresentazione a base di *glifos* trasmetteva questa visione del mondo, la scienza del calendario, la storia, la poesia sacra e la prosa didattica e sentenziosa. Il metodo di memorizzazione e di trasmissione si fondava su scuole specializzate, in cui fin dall'età giovanile erano istruiti individui delle classi alte, scelti per particolare intelligenza: con un lungo esercizio mnemonico essi apprendevano i testi e divenivano esperti nell'interpretazione della pittografia. Ne dà notizia il padre Tovar: nativo di Tezcoco e figlio di conquistatore, egli fu uno dei primi a trascrivere in caratteri latini il tesoro culturale náhuatl e a spiegare in qual modo venisse trasmesso:

---

[11] M. León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, op. cit., pp. 17-18.

> Para tener memoria entera de las palabras y traza de los parlamentos que hacían los oradores, aunque los figuraban con caracteres, para conservarlos con las mismas palabras que los dijeron los oradores y poetas, había cada día ejercicio de ello en los colegios de los mozos principales, que habían de ser sucesores a éstos, y con la continua repetición se les quedaba en la memoria[12].

La trascrizione in caratteri latini delle relazioni orali e pittografiche indigene, realizzata dai frati nelle lingue náhuatl e castigliana, fu la chiave per l'interpretazione dei codici scampati alle distruzioni della conquista e dell'evangelizzazione. Con giustificato entusiasmo il Garibay scrive:

> No bien cesó el fragor de las armas, los misioneros y los hombres cultos que fueron llegando a esta tierra iniciaron una investigación acerca de aquella cultura en todos sus aspectos. Y como hallaron abundante cantidad de textos en la lengua nativa, que fueron aprendiendo ellos, tuvieron la preocupación de rescatarlos de la memoria y salvarlos del naufragio por medio del alfabeto. Es verdaderamente asombrosa la suma de escritos en la lengua azteca que se allegaron y muchos de ellos han salvado las tormentas de los siglos y las incomprensiones o desdén de los hombres y los tenemos a nuestra disposición[13].

Il vescovo francescano Landa ha descritto fedelmente, nella *Relación de las cosas de Yucatán,* la struttura dei codici maya:

> escribían sus libros en una hoja larga doblada con pliegues que se venía a cerrar toda entre dos tablas que hacían muy galanas, y [...] escribían de una parte y de otra a columnas, según eran los pliegues; y [...] este papel lo hacían de las raíces de un árbol y [...] le daban un lustre blanco en que se podía escribir bien, [...][14].

[12] Cfr. in A. M. Garibay, *La literatura de los Aztecas,* op. cit., p. 9.

[13] *Ibidem.*

[14] Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán,* México, Editorial Porrúa, 1966, p. 15.

Gli aztechi utilizzavano per la loro scrittura le foglie dell'agave, opportunamente trattate; Bernal Díaz del Castillo riferisce che, agli inizi della conquista del Messico, entrati in Cempoal, gli spagnoli trovarono nei templi, tra le altre cose, anche molti libri:

> hallamos las casas de los ídolos y sacrificaderos, y sangre derramada e inciensos con que sahumaban, y otras cosas de ídolos y de piedras con que sacrificaban, y plumas de papagayos, y muchos libros de su papel, cogidos a dobleces, como a manera de paños de Castilla[15].

La parte più rilevante di quella che chiamiamo letteratura náhuatl, è costituita dalla poesia: canti sacri, epico-religiosi, poesia lirica. Stretti legami esistevano tra la poesia, il canto e la danza. L'espressione poetica náhuatl ha caratteristiche di stile che il padre Garibay ha acutamente analizzato, come il parallelismo, il "difrasismo", il ricorso al ritornello, a "palabras-broches", come gioielli, di particolare spicco, che collegano uno svolgimento lirico a un altro, in due o più sezioni del medesimo componimento. Particolarità a volte tutte presenti in una stessa composizione, dando ad essa un'apparente oscurità, quella che al Sahagún era parsa in un primo tempo manifestazione demoniaca. Il francescano, infatti, aveva ritenuto che il demonio, attraverso tali canti, avesse piantato in Messico "un bosque o arcabuco, lleno de muy espesas breñas, para hacer sus negocios desde él y para esconderse en él, para no ser hallado, como hacen las bestias fieras y las muy ponzoñosas serpientes [...]"[16] e affermava che "se los canta sin poderse entender lo que en ellos se trata, más de que son naturales

[15] Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1968 (6ª ed.), I, cap. XLIV, p. 143.

[16] A. M. Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, *op.* cit., I, p. 71.

y acostumbrados a este lenguaje"[17]. Una sorta di linguaggio diabolico, in accordo con l'ossessione francescana per il diavolo nel Nuovo Mondo. Presto, tuttavia, il Sahagún dovette ricredersi; divenuto più esperto nella lingua náhuatl egli scoprì, infatti, la chiave interpretativa dei canti, il cui mistero, peraltro, il padre Diego Durán aveva penetrato, chiarendo con acutezza che l'oscurità era solo apparente, poiché una volta studiati i termini, intese le metafore, i *cantares* si rivelavano sentenze ammirevoli[18]. La difficoltà di intendere non solo la scrittura pittografica, ma il suo significato, fu indubbiamente grande per gli europei, ed è spiegabile l'iniziale disorientamento dei frati di fronte a simboli d'apparenza curiosa.

Nella poesia náhuatl esiste sempre un duplice significato, un fondo esoterico, che il Garibay ha sottolineato nella *Historia de la literatura náhuatl*; premesso che è "sumamente difícil y aventurado" cercare di fissare i significati dei poemi, lo studioso, tuttavia, si addentra nell'esame di un canto di guerra di Chalco, tratto dai *Cantares Mexicanos,* prima e più grande raccolta di poesia náhuatl realizzata agli albori della Colonia. Il breve quadro iniziale, del quale lo studioso presenta il testo originale e la traduzione spagnola, recita: "*Junto al río brotaron las flores, el cacomite y el girasol"* e il Garibay spiega che il senso esoterico è:

> En la orilla del río de la sangre (=guerra)
> se han adquirido las víctimas de los Caballeros Tigres,
> las víctimas que alcanzan el escudo[19].

---

[17] *Ibidem.*

[18] Fray Diego Durán, *Historia de los indios de la Nueva España,* II, 233, (cit. da A. M. Garibay, *op. cit.*, I, p. 74).

[19] A. M. Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl,* op. cit., I, p. 74.

Prosegue quindi segnalando che nello stesso poema, poco più sotto, si legge: "*Se entrelazan escudos de Águila, con banderas de Tigre*"; il che significa: "Van unidos estrechamente los Servidores del Sol", e, ancora più in profondità: "Reciben su culto el Sol y la Tierra"[20]. Successivamente, il verso "*Rotas están las flechas, hechas añicos las navajas de obsidiana*", intende: "Ha cesado la guerra", e più precisamente: "Vencido está el enemigo"[21]. Proseguendo, scrive il Garibay:

> En el mismo plan de misterio podemos citar un paralelo del anterior fragmento:
>
> A nadie duro, a nadie precioso hace el Autor de la vida: al Aguila que va volando, al Tigre, corazón de la montaña: ¡también es esclavo, también va aquí!
>
> El primer sentido que brota de la pura significación de las palabras, queda a la vista y no necesita exégesis; pero hay un segundo sentido: podremos glosar así la frase poética: "Nada queda exento de la ley del trabajo, aunque sea un ser precioso, aunque sea un ser robusto: el águila misma, que volando va; el tigre, que mora en las entrañas de los montes, también se someten a la ley del esclavo y van aquí". Lo cual no pasará de una interpretación más o menos feliz y sin mucha novedad. Hay un sentido más recóndito, sin embargo:
>
> *El sol, Aguila que vuela, y la tierra, Tigre que es corazón de la montaña están sometidos a la ley de la acción dura y sin término como la del esclavo. Por la misma ley el caballero del sol —Aguila-Tigre— tiene que ir a la lucha incesante de la guerra*[22].

Ma veniamo ai generi della poesia náhuatl: anzitutto la poesia epico-religiosa. Si è visto nel canto de *Los cinco Soles*, come in

[20] *Ibi*, p. 75.
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem.*

esso si narri la creazione del mondo e dell'uomo; gli dèi sono esseri distanti, potremmo dire imperfetti, se non raggiungono subito il loro fine, quello di creare l'uomo, ma vi pervengono invece attraverso tentativi e cancellazioni impietose. La stessa concezione si ritrova nel *Popol-Vuh*, dei *maya-quiché*. Gli dèi sono, come nell'Olimpo greco, esseri spesso vendicativi e maligni e la loro vittima è l'uomo. In uno dei canti náhuatl la sua punizione appare terribile, poiché ha osato tentare di accendere il fuoco:

> la que tiene faldellín de estrellas, y el que brilla como estrella,
> dicen: –¡oh dioses! ¿Quién está quemando?, ¿Quién está ahumando el cielo?
> Pero al instante vienen los dioses a fijar allí la mirada.
> Baja, pues, el de Espejo Ardiente. Aquel cuyo esclavos somos,
> los reprende, les dice –Oh, Tata, ¿Qué es lo que haces?, ¿qué hacéis vosotros?
> Al momento les corta el cuello,
> y en su trasero les acomoda la cabeza:
> con lo cual se transformaron en perros[23].

Il timore degli dèi è di aver creato esseri che possano rivaleggiare con loro. Anche nel *Popol-Vuh,* creato finalmente l'uomo, accortisi i Creatori che egli attinge il passato, il presente e il futuro, si affrettano a limitarlo[24].

Nel *Codice di Cuauhtitlan,* dove si dà conto dell'avvento del quinto *Sole*, la nascita del mondo avviene tra rifiuti di responsabilità e imperativi degli dèi, finché il "lleno de llagas", Nanáhuatl, cui è imposto di sostenere il cielo e la terra, si immola nel fuoco e viene trasformato in un Sole che dapprima non dà segno di vita,

---

[23] *Ibi*, pp. 293-294.

[24] Cfr. *Popol-Vuh*, ed. de C. Santa María, Madrid, Historia 16, 1989, p. 113.

ma è costretto poi con la violenza a muoversi, fino a dar luogo al giorno e alla notte: "Y cuando el Sol se detuvo -el Sol de los Cuatro Movimientos- también era la hora en que llegaba la noche".

Il momento è misterioso, solenne, quando ha luogo la "Restauración del género humano destruido". Il mondo, privo di creature umane, è terribilmente vuoto; gli dèi non hanno chi li veneri e si accorgono del loro errore: hanno distrutto l'uomo e nessuno li serve: decidono allora, egoisticamente, di tornare a crearlo. Quetzalcóatl si assume l'impresa del riscatto; egli scende nel regno dei morti e, vinte le resistenze del signore della morte, raccoglie le ossa preziose di uomo e di donna e le porta nella terra della vita nascente, dove la dea madre, Quilaztli, le macina e le pone, così tritate, in una bacinella. Il dio compie allora su di esse sacrificio e come lui lo compiono gli altri dèi; nascono in questo modo gli uomini, anche se il dio del mondo morto e le altre divinità sue ausiliarie tentano di impedirlo:

> ¡Dioses, de veras se lleva Quetzalcóatl huesos preciosos! ¡Poned fosos en la tierra!
>
> Al momento abren los fosos y en ellos cayó él y dio contra las paredes: salieron despavoridas las codornices y él quedó como amortecido en su caída. Todos los huesos rodaron por tierra y las codornices comenzaron a mordisquearlos y a roerlos.
>
> Quetzalcóatl volvió en sí y se puso a llorar. Dijo entonces a su doble: ¡Mi doble! ¿Como
>
> será esto? ¿Como será? ¡Sea como fuere, cierto que así será!
>
> Se puso a juntar los huesos, los fue recogiendo del suelo, hizo de nuevo su lío. Luego los llevó a Tamoanchan *[terra della vita nascente]*, y cuando allá hubo llegado, la que fomenta las plantas *[Quilaztli]*, que es la misma Cihuacóatl, los remolió y los puso en rico lebrillo y sobre ellos Quetzalcóatl se sangró el miembro viril, tras el baño en agua caliente que la diosa le había dado.
>
> Y todos aquellos dioses que arriba se mencionaron hicieron igual forma de autosacrificio.

> -El dios de las riberas del mar, el que mueve la azada de labranza, el que sale en lugar de otros, el que da consistencia al mundo, el que baja de cabeza *[Tzontémoc]*, y en sexto lugar, el mismo
> Quetzalcóatl.
> Dijeron entonces los dioses:
> ¡Dioses nacieron: son los hombres!
> Y es que por nosotros hicieron ellos merecimientos.

La restaurazione del genere umano consacra la figura di Quetzalcóatl come dio della vita. Buon gioco avranno i missionari nell'inserire sulla sua figura quella del Cristo. In Quetzalcóatl gli aztechi vedranno sempre una divinità protettrice, in certo modo materna, contro la crudeltà degli dèi.

Creata la coppia progenitrice, occorreva trovare per gli uomini il sostentamento; è sempre Quetzalcóatl che ne va alla ricerca, osteggiato di continuo da altre divinità, ma aiutato dagli dèi della terra e della pioggia, una fantasmagorica compagine, che nel poema appare in un'esaltante policromia felice, e il dio riesce nell'intento:

> Pero llegaron todos los dioses de tierra y lluvia *[Tlaloque]:*
> Dioses azules, cual cielo; dioses blancos; dioses amarillos; dioses rojos. Hicieron un montón de tierra. Y se llevaron los dioses de la tierra y de la lluvia, todos los sustentos: maíz blanco, maíz amarillo, la caña de maíz verde; maíz negruzco, y el frijol, los bledos, la chía, la chicalota... ¡Todo lo que es sustento nuestro fue arrebatado por los dioses de la lluvia!

Senonché interviene un "Juego de pelota funesto": Huémac, il "Signore del Paese dei Morti", gioca e vince gli dèi della terra e della pioggia; egli rifiuta di scambiare la giada e le piume poste in palio con le "mazorcas tiernas de maíz", "mazorcas con verde hoja, con lo que dentro contienen", provocando l'ira delle divinità e una carestia di quattro anni:

Dijeron los dioses: – Bien, dadle jades; dadle plumas.
Y tomaron sus dones y se fueron llevando sus tesoros.
Y en el camino decían: – Por cuatro años escondamos nuestras joyas: hambre y angustia han de sufrir.
Y cayó hielo tan alto que a la rodilla llegaba; se perdieron los sustentos y en pleno estío cayó hielo. Y tal era el ardor del sol que todo quedó seco: árboles, cactos, ágaves, y aun las piedras se partían estallando ante el reverbero del sol.

Quando l'ira degli dèi cessa, ha luogo il miracolo della "Restitución bondadosa". È la rinascita dell'uomo e del mondo: dall'acqua sorge di nuovo la vita. Il fatto miracoloso avviene nella laguna di Chapultepec. Ora il tono del canto si fa di nuovo solenne:

Pasados los cuatro años de que el hambre reinaba en ellos, allá por el Cerro de las langostas [*Chapultepec*], aparecieron los dioses de la lluvia. Allí donde el agua se extiende. Y en el agua fue subiendo una mazorca tierna: el sustento.
Un tolteca que estaba allí, cuando vio aquella mazorca con ardor se abalanzó a ella y la tomó y comenzó a morderla.
Sale del agua el dios que da las provisiones [*Tláloc*], y le dice:
- ¿Sabes tú qué es eso?
-¡Bien que lo sé, oh dios mío, pero ha tanto tiempo que lo perdimos!
-Siéntate y espera allí: voy a hablar yo con el rey.
Se hundió en el agua y a poco del agua emergió trayendo una brazada de mazorcas tiernas. Y dijo:
-Anda, hombre: tómalas y ve y se las das a Huémac.

Grande è, alla fine, la bontà degli dèi. L'uomo sembra ora essere la loro principale preoccupazione. Ma tutto si deve a Quetzalcóatl. Il padre Garibay scrive che la figura di questa divinità spicca tra quante presenti nella storia e nella poesia náhuatl: al tempo stesso "Dios y héroe, rey de carne y hueso, o

finción de la fantasía, acumula en su persona inasible todo lo que sirve a una literatura naciente para conquistar la atención y aun arrebatar el asombro"[25].

Quetzalcóatl è colui che salva dal senso di orfanezza il mondo; la sua figura riempie, oltre al campo epico-religioso, quello dell'epica storica. Eroe infelice e solo, va alla ricerca di se stesso nei regni tenebrosi, insidiato dalle tentazioni, dai maghi, perseguitato dalle divinità, che lo trasformano in essere umano, offeso e posto in fuga e infine vinto; con il proprio sacrificio egli riesce a sfuggire alla propria perdita, per tornare ad essere dio, ma un dio di grande umanità, che sacrificando se stesso si trasfigura e assurge al cielo, dove sta, fisso per sempre, nella lucente stella del mattino.

La peregrinazione di Quetzalcóatl è quella di un eroe infelice e umano; avviene nei luoghi della meraviglia e della sacralità; come il predestinato egli riceve l'omaggio degli uccelli del cielo. Da ogni parte il poema si arricchisce di colori, diviene apoteosi del sacrificio per il riscatto umano:

> Cuando llegó a la orilla del mar divino,
> al borde del luminoso océano, se detuvo y lloró.
> Tomó sus aderezos y se los fue metiendo:
> su atavío de plumas de quetzal, su máscara de turquesa.
> Y cuando estuvo aderezado, él, por sí mismo, se prendió fuego,
> y se encendió en llamas. Por esta razón se llama
> el Quemadero, donde fue a arder Quetzalcóatl.
> Y es fama que cuando ardió, y se alzaron ya sus cenizas,
> también se dejaron ver y vinieron a contemplarlo
> todas las aves de bello plumaje que se elevan y ven el cielo:
> la guacamaya de rojas plumas, el azulejo, el tordo fino,

[25] A. M. Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, op. cit., I, p. 303.

el luciente pájaro blanco, los loros y los papagayos
de amarillo plumaje y, en suma, toda ave de rica pluma.

Compiuta la sua missione, il cuore di Quetzalcóatl ascende al cielo, per stabilirsi come stella di luce imperitura nei confini dell'alba, non prima di essere rimasto per quattro giorni nel regno della Morte:

Cuando cesaron de arder sus cenizas,
ya a la altura sube el corazón de Quetzalcóatl.
Lo miran y, según dicen, fue a ser llevado al cielo,
y en él entró. Los viejos dicen que se mudó en lucero del alba,
el que aparece cuando la aurora. Vino entonces,
apareció entonces, cuando la muerte de Quetzalcóatl.
Esta es la causa de que lo llamen: "El que domina en la Aurora".
Y dicen más: que cuando su muerte, por cuatro días sólo
no fue visto, fue cuando al Reino de la Muerte fue a vivir,
y en esos cuatro días adquirió dardos, y ocho días más tarde
vino a aparecer como magna estrella. Y es fama que hasta entonces
se instaló para reinar[26].

La poesia permea la leggenda, la realtà diviene mito, domina la bellezza del canto, ricco di cromatismi finissimi, in un paesaggio di acque, di uccelli variopinti e di piante. Scrive Laurette Séjourné:

Es este mismo intinerario el que sigue el alma: desciende de su morada celeste, entra en la oscuridad de la materia para elevarse de nuevo, gloriosa, en el momento de la disolución del cuerpo. El mito de Quetzalcóatl no significa otra cosa. La pureza absoluta del rey se refiere a su estado de planeta, cuando no es todavía más que luz. Sus pecados y sus remordimientos corresponden al fenómeno de la toma de conciencia de la condición humana; su abandono de

[26] Cfr. *ibi*, pp. 316-317.

> las cosas de este mundo y la hoguera fatal que construye con sus propias manos señalan los preceptos a seguir para que la existencia no sea perdida: alcanzar la unidad eterna por el desprendimiento y el sacrificio del yo transitorio[27].

Il dio principale degli aztechi era, tuttavia, Huitzilopochtli, "un dios celestial", scrive il Garibay, "como su misma veste azul lo revela", un "colibrí" prezioso che "va por el espacio derramando luz y vida", un dio solare, "hecho humano para la comprensión de los *macehuales* imperitos, y en el cual acumulaban los sabios de Anáhuac muchos complejos religiosos"[28]. Dal canto che ne riferisce la nascita, nel *Codice fiorentino,* egli appare divinità invincibile; la sua nascita avviene per effetto di magia: non gli si conosce padre e si genera nel seno di Coatlicue -la Terra-, madre dei "cuatrocientos Surianos", a Coatepec, in direzione di Tula, per mezzo di un "plumaje" -raggio del Sole-, che scende sulla donna e che lei ripone nel suo seno:

> Cuando terminó de barrer,
> buscó la pluma, que había colocado en su seno,
> pero nada vio allí.
> En ese momento Coatlicue quedó encinta.

È la sorella di Coatlicue che incita i quattrocento Surianos a uccidere la madre che, improvvisamente incinta, li ha disonorati; ma Huitzilopochtli, valendosi delle informazioni di un "collaborazionista", pur non essendo ancora nato, è attento alle mosse dei nemici e quando essi sono ormai vicini, viene alla vita:

---

[27] L. SÉJOURNÉ, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, op. cit., p. 69.

[28] A. M. GARIBAY K., *Historia de la literatura náhuatl,* op. cit., I, p. 133. *Macehuales* = vassalli, uomini di bassa condizione e cultura.

En ese momento nació Huitzilipochtli,
se vistió sus atavíos,
su escudo de plumas de águila,
sus dardos, su lanza-dardos azul,
el llamado lanza-dardos de turquesa.
Se pintó su rostro
con franjas diagonales,
con el color llamado "pintura de niño".
Sobre su cabeza colocó plumas finas,
se puso sus orejeras.
Y uno de sus pies, el izquierdo era enjuto,
llevaba una sandalia cubierta de plumas
y sus dos piernas y sus dos brazos
los llevaba pintados de azul.

Quindi, posto fuoco al serpente piumato, che è al suo servizio, con esso colpisce e fa a pezzi l'istigatrice Coyolxauhqui e insegue, uccidendoli senza pietà, i quattrocento Surianos:

Huitzilopochtli los acosó, los ahuyentó,
los destruyó, los aniquiló, los anonadó.
Y ni entonces los dejó,
continuaba persiguiéndolos.
Pero ellos mucho le rogaban, le decían:
-"¡Basta ya!"
Pero Huitzilipochtli no se contentó con esto,
con fuerza se ensañaba contra ellos,
los perseguía.
Sólo unos cuantos pudieron escapar de su presencia,
pudieron librarse de sus manos.
Se dirigieron hacia el sur,
porque se dirigieron hacia el sur
se llaman Surianos,
los pocos que escaparon
de las manos de Huitzilipochtli.
.....
Y este Huitzilopochtli, según se decía,

era un portento,
porque con sólo una pluma fina,
que cayó en el vientre de su madre, Coatlicue,
fue concebido.
Nadie apareció jamás como su padre.
A él lo veneraban los mexicas,
le hacían sacrificios,
lo honraban y servían.
Y Huitzilipochtli recompensaba
a quien así obraba.
Y su culto fue tomado de allí,
de Coatepec, la montaña de la serpiente,
como se practicaba desde los tiempos más antiguos.

Il Garibay chiarisce il significato simbolico del canto:

> Deshagamos el simbolismo: es el diario misterio de la vida cósmica. Llegada la hora del día nuevo, de la tierra, grávida del sol, nace éste y encumbra las montañas. Viene con el escudo humeante [...] de su incipiente luz. Pero basta: apenas alza su escudo, la luna huye y huyen las estrellas. Decapitada queda Coyolxauhqui, destruídos los Mimixcoa. La tierra misma se estremece ante el nacimiento de su hijo. Más que espanto, es alegría la causa de sus temblores. ¡No hay guerrero semejante al sol en la gallarda virilidad![29]

Un simile dio, fin dall'inizio vittorioso, doveva essere idoneo incitamento alla guerra. Ma a lui si elevava il canto anche quale "dador de la vida"; lo si considerava, infatti, colui "por quien todo vive", il dio che segna il destino dell'uomo. Gli rendono onore i prìncipi con i loro canti, in un paesaggio esaltante, impetrando gloria:

Con variadas flores engalanado
está enhiesto tu tambor, ¡Oh por quien todo vive!
con flores, con frescuras

[29] *Ibi*, p. 134.

te dan placer los príncipes.
Un breve instante en esta forma
es la mansión de las flores del canto.

Las bellas flores del maíz tostado
están abriendo allí sus corolas:
hace estrépito, gorjea
el pájaro sonaja de quetzal,
del que hace vivir todo:
flores de oro están abriendo su corola.
Un breve instante en esta forma
es la mansión de las flores del canto.

La bellezza dell'inno produce il miracolo, ma è un momento breve; il cantore invoca l'intervento del dio:

Con colores de ave dorada,
de rojinegra y de roja luciente
matizas tú tus cantos:
con plumas de quetzal ennobleces
a tus amigos águilas y tigres:
los haces valerosos.
¿Quién la piedad ha de alcanzar arriba
en donde se hace uno noble, donde se logra gloria?
A tus amigos, águilas y tigres:
los haces valerosos.

Come dire: la voce del Signore trasforma il mondo e gli uomini, li rende invincibili; l'anima nostra contempla il Signore e lo canta, per averne forza, una forza che conquisti, con imprese egregie, l'ambita dimora, quel mondo meraviglioso celebrato in "Un recuerdo de Tlalocan, paraíso de Tláloc", il Paradiso Terrestre, di cui Tláloc è Signore. Da lí viene la poesia, vengono i bei canti che inebriano, dal centro del cielo, dove sta felice il dio, "aquel por quien se vive", che lí si diletta e impera:

Cuenca de espadañas es la casa del dios:
el precioso tordo canta, el rojo tordo como luz,
sobre el templo de esmeralda canta y gorjea,
y con él, el ave quetzal.

En donde está el agua floreciente,
entre flores de esmeralda,
preciosa flor de perfume se perfecciona,
y el ave de negro y oro entre flores se entrelaza,
va y viene sobre ellas.
Dentro canta, dentro grita
tan sólo el ave quetzal.

Il desiderio di cielo, l'inno agli dèi cui si deve la vita, non fa che porre in rilievo il limite umano, la coscienza di essere creature insignificanti, destinate a scomparire per volere di coloro dei quali "esclavos somos". Un radicato senso di transito domina gran parte della poesia náhuatl, dandole drammaticità. L'uomo vive sotto l'incubo della divinità, cosciente che da un momento all'altro può distruggerlo; ad essa il poeta, interprete del dramma, offre i suoi fiori-poesia, prodotto che, secondo Alcina Franch[30], è rifugio nel passaggio costante della creatura sulla terra. C'è un meraviglioso luogo nel cielo, dice un poema di Tlaxcala[31], dove regna la felicità e la vita; è un miraggio, non certezza:

Dicen que sólo dentro del cielo es lugar de dicha,
que allí es donde se vive y donde se alegra uno,
que allí está presto el atabal,
que allí se tiende el canto, con que se disipa
nuestra tristeza, nuestro llanto.

[30] José Alcina Franch, *Floresta literaria de la América indígena*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 62.

[31] A. M. Garibay K., *Historia de la literatura nábuatl*, op. cit., I, p. 145. Il poema appartiene ai *Cantares Mexicanos*.

In un poema di Tenochtitlan[32], si elevano canti al dio solare, in una mescolanza di desiderio di morte o di impetrato prolungamento dell'esistenza:

> Yo doy placer a tu corazón, oh Dador de la vida,
> te ofrezco flores, te ofrezco cantos.
> ¡Que aún por tiempo breve pueda complacerte:
> alguna vez habrás de hastiarte,
> cuando tú me destruyas, y cuando muera yo!

Un altro poema tratta di un "Gozo efímero", denuncia crudamente la brevità della vita -"Sólo por breve tiempo en la tierra vivimos:"- e paventa la "región del Misterio", luogo dove forse non vi è gioia, né amicizia.

La coscienza di essere stati posti sulla terra dagli dèi solo per servirli e onorarli, accomuna il mondo náhuatl e quello maya-quiché. La Morte domina sovrana nel mondo messicano e meso-americano. Convinto di essere venuto al mondo solo per un attimo fugace, l'uomo si aggrappa all'amicizia come unica àncora. Vi è un'angoscia continua, un insistito interrogarsi: perché si nasce se si deve morire? Rimarrà qualche ricordo di noi sulla terra, almeno nella poesia?

> ¿Conque he de irme, cual flores que fenecen?
> ¿Nada será mi carazón alguna vez?
> ¿Nada dejaré en pos de mí en la tierra?
> ¡Almenos flores, almenos cantos!
> ¿Cómo ha de obrar mi corazón?
> ¿Acaso él en vano vino a vivir, brotar sobre la tierra?

L'oscuro cantore cui allude Borges in "A un poeta menor de la

[32] *Ibi*, p. 146.

Antología"[33], aveva avuto almeno questa sorte: "de ti sólo sabemos, oscuro amigo, / que oíste el ruiseñor, una tarde". Nel canto náhuatl non esiste neppure questa speranza; in ogni verso si coglie il senso della fine: nell'angosciata domanda "¿Es verdad, es verdad que se vive en la tierra?"[34]; nella coscienza che "estamos prestados unos a otros"[35]; nel trepido interrogarsi: "¿He de irme como las flores que perecieron?"[36]; nello smarrimento di fronte a un aldilà di cui non v'è certezza: "¿Hay algo más allá de la muerte?"; nella convinzione di essere venuti solo a morire sulla terra:

> Yo por mi parte digo:
> ¡ay, sólo un breve instante!
> ¡Sólo cual la magnolia abrimos los pétalos!
> ¡Sólo hemos venido, amigos, a marchitarnos
> en esta tierra!

La visione del mondo felice dopo la morte appare forzata; neppure la contemplazione del "Dador de la vida" può consolare l'essere umano smarrito nel dubbio, angosciato dal senso della fine. Il forgiarsi di mondi meravigliosi dove gli dèi regnano nella loro intatta felicità è solo un diversivo:

> Buscan los cantores para el sol flores de brotes,
> se esparce el rojo elote:
> sobre las flores parlotean, se deleitan y hacen felices a los hombres.
> Sobre las juncias de Chalco, casa del Dios,

[33] Jorge Luis Borges, "A un poeta menor de la Antologia", in *Obra Poética,* Madrid, Alianza Editorial, 1972.

[34] "Vida falaz" in J. Alcina Franch, *op. cit.*

[35] "Dolor del canto", *ibidem.*

[36] "¿He de irme?", *ibidem.*

el precioso tordo gorjea, el tordo, rojo cual el fuego,
sobre la pirámide de esmeraldas canta y parlotea el ave quetzal.
Donde el agua de flores se extiende,
la fragante belleza de la flor se refina con negras, verdecientes
flores, y se entrelaza, se entreteje,
dentro de ellas canta, dentro de ellas gorjea el ave quetzal.

L'infelicità sulla terra, la sofferenza, l'insicurezza dell'aldilà spingono verso la morte: "Si tanto sufrimos, muramos; ¡ojalá fuera!".

Un popolo triste quello del Sole. Il re-poeta Nezahualcóyotl di Tezcoco (1402-1472), uno dei *tolmatinime*, "de los que saben algo", come li definisce León-Portilla, dei saggi che meditano e discorrono intorno agli enigmi dell'uomo sulla terra, dell'aldilà e delle divinità, presenta accenti non diversi: il re-poeta lamenta anch'egli l'abbandono, manifesta la tristezza di non essere ancora là dove "de algún modo se existe". Nezahualcóyotl è un credente; davanti al "Dador de la vida" si umilia, ripudia la sua presunzione e riconosce che il dio fa piovere sulla creatura realtà preziose; in sostanza, la felicità è sua esclusiva e pretenderla è "vana sabiduría".

Accenti simili innalza Tlaltecatzin di Cuauhchinanco, poeta del secolo XIV riesumato dal León-Portilla. Colpisce nei versi iniziali del canto dedicato a una "alegradora", venuta a divertire i prìncipi, un'apparente prossimità alla Bibbia, ma la nota autoctona dissolve la prima impressione. Infatti, se l'inizio del canto è un inno al Dio -"En la soledad yo canto / a aquel que es mi Dios"-, la descrizione del luogo riflette un mondo chiaramente indigeno:

En el lugar de la luz y el calor,
en el lugar del mando,
el florido cacao está espumoso,
la bebida que con flores embriaga.

Quasi immediatamente l'inno alla donna del piacere si trasforma in compianto per l'essere sfruttato e offeso:

Aquí tú has venido,
frente a los príncipes.
Tu, maravillosa criatura,
invitas al placer.
Sobre la estera de plumas amarillas y azules
aquí estás erguida.
Preciosa flor de maíz tostado,
sólo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que irte,
quedarás descarnada...

Prezioso apporto di poesia a un capitale erotico pervenuto scarso, per il comprensibile ripudio dei frati che trasmisero la poesia náhuatl, probabilmente, più che per la reale esiguità del genere. Ben più prezioso il poema di Tlaltecatzin per il senso disinganno di fronte alle possibilità del piacere. Il re ha davanti a sé varie possibilità, ma lo distoglie il senso del proprio limite, che gli stessi oggetti preziosi, le bevande e i cibi raffinati, la ricchezza delle suppellettili sottolineano; così, il prìncipe cantore finisce per esprimere non il piacere, ma il dolore per l'inevitabile partenza, l'umana paura per il "Descarnadero" che lo attende e la speranza che almeno tutto avvenga senza violenza:

El floreciente cacao
ya tiene espuma,
se repartió la flor del tabaco.
Si mi corazón lo gustara,
mi vida se embriagaría.
Cada uno está aquí,
sobre la tierra,

vosotros señores, mis príncipes,
si mi corazón lo gustara,
se embriagaría.
Yo sólo me aflijo,
digo:
que no vaya yo
al lugar del descarnadero.
Mi vida es cosa preciosa.
Yo sólo soy,
yo soy un cantor,
de oro son las flores que tengo.
Ya tengo que abandonarlas,
sólo contemplo mi casa,
en hilera se quedan las flores.
¿Tal vez grandes jades,
extendidos plumajes
son acaso mi precio?
Sólo tendré que marcharme,
alguna vez será,
yo sólo me voy, iré a perderme.
A mí mismo me abandono,
¡Ah, mi Dios!
.....
Yo sólo así habré de irme,
con flores cubierto mi corazón.
Se destruirán los plumajes de quetzal,
los jades preciosos
que fueron labrados con arte.
¡En ninguna parte está su modelo
sobre la tierra!
Que sea así,
y que sea sin violencia.

Nella prospettiva funebre che domina il mondo náhuatl unico punto fermo sembra essere l'amicizia, ma Cuacuahtzin, di Tepechpan, poeta vissuto verso la metà del secolo XV, canta l'amicizia tradita e in un continuo presentimento di morte lo assale il dubbio intorno alla

vanità del suo agire: "Sólo trabajo en vano". Il successore di Nezahualcóyotl, suo figlio Nezahualpilli (1464-1515), canta invece la morte infelice degli amici in guerra, e Cacamaltzin di Tezcoco (1494-1520), ricordando i re citati, manifesta inquietudine per l'aldilà, per ciò che lo attende quando avrà raggiunto "el lugar de los atabales".

Nei poeti di México-Tenochtitlan è sempre triste il senso del transito sulla terra. Tochihuitzin Coyolchiuhqui, signore di Teotlatzinco (fine s. XIV -metà s. XV), fu un noto *cuicapicque* o "forgiatore di canti". Nella sua poesia egli afferma una concezione della vita come sogno breve, dal quale improvviso è il risveglio nella finitezza, nella sterilità della vita. Un senso desolato si fa largo nel canto, che contempla prospettive di procreazione votate alla morte; neppure l'amore è sufficiente a conservare la vita:

De pronto salimos del sueño,
sólo vinimos a soñar,
no es cierto, no es cierto,
que vinimos a vivir sobre la tierra.
Corno yerba en primavera
es nuestro ser.
Nuestro corazón hace nacer, germinan
flores de nuestra carne.
Algunas abren sus corolas,
luego se secan.
Así lo ha dicho Tochihuitzin

Il signore di Tenochtitlan, Axayacátl (1449-1481), è a sua volta autore di un canto che al lettore esperto di lettere ispaniche può richiamare la lunga serie delle finitezze umane cantate da Jorge Manrique nelle *Coplas* per la morte del padre. Una coincidenza singolare all'altro lato dell'oceano, ma nel poeta dell'antico Messico non vi è consolazione per gesta o fede alcuna, bensì senso di diffusa orfanezza nell'inarrestabile morire:

Continúa la partida de la gente,
todos se van.
Los príncipes, los señores, los nobles
nos dejaron huérfanos.
¡Sentid tristeza, oh vosotros señores!
¿Acáso vuelve alguien,
acáso alguien regresa
de la región de los descarnados?
¿Vendrán a hacernos saber algo
Motecuhzoma, Nezahualcóyotl, Totoquihuatzin?
Nos dejaron huérfanos,
¡sentid tristeza, oh vosotros señores!
¿Por dónde anda mi corazón?
Yo Axayácatl, los busco,
nos abandonó Tezozomoctli,
por eso yo a solas doy salida a mi pena...

L'elegia prospetta tempi amari, la sconfitta nella guerra contro i signori di Michoacán. Tale sconfitta il poeta la piangerà nel "Canto de los ancianos" come fine del suo popolo. Intorno egli non vede ormai più gente virile, ma giovani effeminati votati al disastro. Come Cervantes nella *Numancia,* il poeta richiama, duro contrasto, il valore delle passate generazioni, i tempi eroici, dei quali si sente un sopravvissuto.

Neppure mancano poetesse, come Macuilxochitzin, figlia del potente Tlacaél, vissuto verso la metà del s. XV, periodo aureo del mondo azteco. Temilotzin, di Tlatelolco (fine s. XV-1525), valoroso difensore di Tenochtitlan contro gli invasori spagnoli e compagno di Cuauhtémoc nel momento della resa a Cortés, canta l'amicizia, come la canta Tecayehuitzin, di Xuexotzinco (seconda metà del s. XV- inizi s. XVI), uno dei più celebrati *tlamatinime* della regione poblano-tlaxcalteca, celebratore pure della primavera, degli ornamenti felici della vita, del significato e del valore dell'arte e della poesia, ma cantore anche della condanna alla morte. La terra

è cantata da Ayocuan Cuetzpaltin, saggio di Tecamachalco (seconda metà s. XV - inizi s. XVI), come la "regione del momento fugace"; contro questa triste certezza egli celebra l'amicizia. Vicohténcatl, il Vecchio, signore di Tizatlan (1425-1522), alleato di Cortés alla sua venuta, canta la "guerra florida", mentre Chichicuepon, di Claco, canta i temi della guerra e l'incognita dell'aldilà.

Non sono questi i soli poeti dell'area náhuatl: altri numerosi si contano, ma scarse sono le notizie, impreciso il ricordo. Nel manoscritto dei *Cantares Mexicanos* una ragguardevole sezione è occupata dai canti antichi degli otomí, trascritti in lingua náhuatl. Benché i messicani ritenessero questo popolo rozzo, i brevi poemi rivelano una sensibilità straordinaria, una problematica non meno inquieta di quella del mondo azteco. Spesso il verso otomí tratta problemi al centro dell'inquietudine umana, con immagini che potrebbero richiamare Eraclito:

El río pasa, pasa
y nunca cesa.
El viento pasa, pasa
y nunca cesa.
La vida pasa:
nunca regresa.

Poemi di maggior estensione sono prodotto mexica-otomí: essi trattano del canto, celebrano i principi e i guerrieri, proponendo con frequenza immagini delicate, metafore splendide. Tutto questo mondo di complessa spiritualità fu travolto dalla conquista. Dice un canto, certamente di epoca immediatamente successiva alla caduta di Tenochtitlan:

... Todo esto pasó con nosotros. Nosotros lo vimos,

nosotros lo admiramos.
Con suerte lamentosa nos vimos angustiados.
En los caminos yacen dardos rotos,
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos, es como si hubiéramos bebido agua de salitre.
Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.

Della produzione poetica del mondo yucateco e meso-americano nei secoli di cui trattiamo non si ebbe per molto tempo che scarsa notizia. Dalla distruzione dei codici effettuata dal vescovo Landa solo tre si salvarono: il *Codex Dresdensis*, della Biblioteca Reale di Dresda, il *Codex Tro-Cortesianus*[37], del Museo de América di Madrid, il *Codex Peresianus*[38], della Biblioteca Nazionale di Parigi; la loro decifrazione ebbe luogo solo nell'Ottocento. Vale tuttavia la pena di trattarne, al fine di conoscere, sia pure in modo parziale la produzione letteraria dei popoli maya-quiché.

Nella *Relación de las cosas de Yucatán* lo stesso Landa scrive, a proposito dei maya, popolo di grandi conoscenze matematiche e astronomiche:

las ciencias que enseñaban eran la cuenta de los años, meses y días, las fiestas

[37] Così chiamato perché una parte del codice apparteneva, nel secolo XIX, a Juan de Tro, che lo passò all'abate Brasseur de Boubourg, e una seconda, reperita in Estremadura, si suppone sia appartenuta a Cortés.

[38] Fu definito in tal modo perché vi si rinvenne un pezzo di carta che recava il nome Pérez, forse il proprietario.

> y ceremonias, la administración de sus sacramentos, los días y tiempos fatales, sus maneras de adivinar, remedios para los males, las antigüedades, leer y escribir con sus letras y caracteres en los cuales escribían con figuras que representaban las escrituras[39].

Abili artisti, i maya eccelsero nell'architettura e nella scultura. Intorno al 100 dopo Cristo essi vennero a contatto con gli *itzá*, di razza tolteca, e tale incontro fu determinante per lo sviluppo della loro cultura, come documentano le imponenti rovine di Chichén Itzá. Le notizie più antiche che si hanno intorno al popolo maya risalgono al 328 dopo Cristo, epoca in cui fu fondata la città di Uaxactum, nel Petén. Sorsero poi le grandi città di Tical, Copán e Palenque, centri assurti presto a grande splendore, come attestano i giganteschi monumenti, sacri e profani, giunti a noi.

La vita dei maya, come quella dei popoli dell'area náhuatl, si svolse tra continue guerre, conquiste, formazione e smembramento di imperi, fatti di sangue e rivolgimenti tellurici, migrazioni e spostamenti, abbandono improvviso di stanziamenti e di città, di cui non si è sciolto il mistero.

Impervio è trattare di una letteratura maya, se si pensa alla varietà di lingue che caratterizzavano questo mondo: manca quell'omogeneità che fece da coagulo al mondo náhuatl. Inoltre, numerosi testi, delle varie espressioni linguistiche *mayances* sono ancora indecifrati. Scrive Demetrio Sodi:

> la escritura maya prehispánica sólo ha podido ser descifrada en parte. En lo que más se ha podido profundizar es en la escritura matemática y cronológica, pero la escritura literaria permanece casi del todo desconocida. Los investigadores han tratado de acercarse a ella, algunos considerando que era una escritura ideográfica, otros considerando que era fonética, y por último,

[39] D. DE LANDA, *op. cit.*, p. 15.

> algunos pensando que era la mezcla de ambos sistemas. Lo que mejores resultados ha dado es el acercamiento a esta escritura considerándola ideográfica, aunque en realidad la última palabra sobre sus características todavía no se puede decir[40].

Appresa la scrittura in caratteri latini dai frati evangelizzatori, anche i maya trasmisero la sostanza della loro cultura trascrivendo, sembra, testi pittografici, o, secondo alcuni studiosi, fissando in caratteri latini e nelle varie lingue dell'area quanto si tramandavano oralmente di generazione in generazione.

Non riporterò la suddivisione per lingua dei testi "mayances": rimando per questo allo studio di Mercedes de la Garza, introduttivo al volume della Biblioteca Ayacucho, *Literatura maya*[41]. Ricorderò solo che in maya dello Yucatán sono los *Libros de Chilam Balam* e in quiché è il *Popol Vuh.* I primi prendono il nome dal più noto dei sacerdoti maya, Balam, e si tratta di cronache storiche, elenchi di successioni, testi sacri ed enciclopedici al tempo stesso. Il più rilevante di tali testi è il *Chilam Balam de Chumayel,* compilato da un indio colto: si ritiene Juan José Maíl. Ma i *Chilam Balam* sono numerosi: di Tizimín, di IxiI, di Kana, di Tusik, di Maní... Osserva giustamente la de la Garza che questi libri mancano di unità e ognuno è "una recopilación de los escritos más diversos y procedentes de diferentes épocas"[42]. Si tratta, quindi, di testi carenti di ogni poesia. Alcuni offrono peraltro la memoria viva del momento tragico in cui il mondo indigeno fu sconvolto dalla conquista spagnola: è il caso del *Libro de las profecías*, in-

---

[40] DEMETRIO SODI, *La literatura de los Mayas*, México, Editorial J. Mortiz, 1964, pp. 15-16.

[41] *Literatura Maya,* compilación y prólogo de Mercedes de la Garza, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

[42] M. DE LA GARZA, "Prólogo", a *Literatura Maya,* op. cit., p. XIII.

cluso nel *Chilam Balam de Chumayel.* Il mondo vinto, accettata la bontà della nuova fede, leva una tremenda accusa contro gli invasori e la loro condotta in totale contrasto con la predicazione evangelica[43].

Per conoscere la storia e la cultura dei *maya-cakchiqueles* sono fondamentali gli *Anales de los Xahil,* testo altrimenti noto come *Memorial de Tecpán Atitlán,* o *di Sololá.* È il manoscritto più antico dell'area maya oggi noto: della fine del secolo XVI e inizi del XVII, proviene da Sololá, nel Guatemala. Lo ritrovò riordinando l'archivio del convento di San Francesco di Città del Guatemala il paleografo Juan Gavarrete, ma lo tradusse in francese e ne venne in possesso nel 1855 l'abate Charles Étienne Brasseur de Boubourg, studioso della storia e delle lingue indigene dell'area, che lasciò poi una copia della sua traduzione al Gavarrete, il quale a sua volta tradusse il testo in castigliano e lo pubblicò nel 1873 con il titolo di *Memorial de Tecpán Atitlán*[44].

Opera a più mani, la prima parte del *Memorial* presenta molti punti di contatto con il *Popol Vuh:* tratta, infatti, della creazione dell'uomo, dei miti e della religione; la seconda parte racconta la sconfitta non solo dei cakchiqueles, ma dei quiché, e termina con un elenco di fatti di scarso rilievo, che giungono fino al 1604.

Per la sua categoria sacra il gran libro dell'area maya-quiché, vero e proprio poema in prosa, è il *Popol-Vuh,* o "Libro del Consiglio", comunemente definito la Bibbia dei quiché. È, infatti, il libro delle origini di questo popolo. Allorché fu distrutta Utatlán,

[43] *Literatura Maya,* op. cit., pp. 287-288.

[44] Per queste notizie cfr. ADRIÁN RECINOS, "Introducción" al *Memorial de Sololá,* in *Literatura Maya,* op. cit., pp. 103-104.

capitale dello stato dei quiché, la popolazione scampata alla strage di Pedro de Alvarado si disperse nei borghi e nelle città vicine. Alcuni si rifugiarono a Chichicastenango, portando con sé le cose di maggior conto, tra esse il testo del *Popol-Vuh.* In questa località, agli inizi del Settecento, il domenicano Francisco Ximénez, appassionato cultore della lingua quiché, ebbe la fortuna di scoprire il manoscritto, si suppone opera di un indio colto, uno dei primi che avevano appreso dai frati evangelizzatori l'alfabeto latino. Il Recinos ritiene che gli stessi indios, conquistati dall'interesse e dalla competenza linguistica del frate, lo informassero dell'esistenza dell'opera, che custodivano gelosamente[45].

Francisco Ximénez ne fece una trascrizione, quindi tradusse il testo in castigliano, inserendolo nelle sue *Historias del origen de los Indios de esta Provincia de Guatemala,* libro che, pubblicato postumo, a Vienna, nel 1856, valse a salvare un'opera fondamentale del mondo indigeno, tanto più che l'originale scomparve, benché il frate affermasse la presenza di altri numerosi esemplari del testo tra i suoi fedeli, per i quali, a suo dire, il libro costituiva la dottrina che succhiavano con il primo latte e quindi tutti conoscevano a memoria. Doveva essere esistito, alle origini, un libro scritto in pittografia, poi andato perduto; l'autore della trascrizione in quiché, con caratteri latini, ne fece probabilmente una ricostruzione mnemonica, in epoca che il Recinos pone tra il 1554 e il 1558[46].

In Europa la prima notizia circa l'esistenza della versione del padre Ximénez la diede Felice Chiabrera, il quale nel 1794 ne trattò nel suo *Teatro critico americano.* Nel 1851 l'americanista

---

[45] A. Recinos, "Introducción" a *Popol-Vuh. Las antiguas historias del quiché,* México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 14-15.

[46] *Ibi,* p. 30-31.

Charles Étienne Brasseur de Boubourg, abate a Guatemala, tornò a parlarne e nel 1861 pubblicò, con il testo quiché, la traduzione francese, con il titolo di *Popol-Vuh. Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine.* Nel 1856, tuttavia, Carl Scherzer aveva già edito a Vienna il testo originale.

Dopo quella del Brasseur, le edizioni del *Popol-Vuh* si moltiplicarono, con apporti interpretativi di vario livello; rilevante fu quello del francese Georges Raynaud, professore alla Sorbona negli anni venti del secolo scorso, periodo in cui il giovane Miguel Ángel Asturias si trovava a Parigi. Sotto la guida del maestro lo scrittore guatemalteco tradusse il testo dalla versione francese in spagnolo.

Il *Popol-Vuh* inizia trattando delle origini del mondo, proseguendo poi con la creazione delle forme, della flora, della fauna, degli uccelli; allude quindi al diluvio universale, narra la storia di due gemelli, Hunahpuí e Ixbanqué, dèi che vinsero le divinità avverse. Tratta in seguito del dio Tahil, che inventò il fuoco, racconta dei grandi capi e dei sacerdoti, si diffonde intorno alle vicende che portarono i quiché in Guatemala, a Xicalanco e a Chichén Itzá. Infine l'opera contiene la descrizione delle diverse famiglie quiché, esalta la grandezza raggiunta sotto il re Quikab, annota dalle origini la successione dei re e dei grandi signori.

Nel *Popol-Vuh* si è sottolineata da parte degli studiosi la presenza di una serie di simboli esoterici, la credenza nell'origine acquea del mondo: il serpente piumato era la divinità che aveva galleggiato sulle acque delle origini. Nel libro, sacro e mito si confondono, la realtà storica con la leggenda, in un'atmosfera genesica che richiama la Bibbia e i Veda. Colpisce l'intensa carica di poesia che permea il momento misterioso e sacro della creazione. Un senso angoscioso del nulla inaugura il racconto; tutto appare in potenza, in attesa del soffio creatore. Con efficace alternanza di iterazioni e di parallelismi è resa l'im-

mobilità trepida di mare e cielo, prima che Tepeu e Gocumatz, i Progenitori, i Creatori, si accingano all'opera. L'incipit è solenne:

> Esta es la relación de como todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado y vacía la extensión del cielo.
> Esta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosque: sólo el cielo existía.
> No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión.
> No había nada junto, que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo.
> No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia[47].

Alla serie insistita delle non esistenze succede la menzione di quanto invece esisteva:

> Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gocumatz, los Progenitores, estaban en el agua, rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gocumatz.
> De grandes sabios, de grandes pensadores es su naturaleza. De esta manera existía el cielo y también el Corazón del Cielo, que éste es el nombre de Dios y así es como se le llama[48].

Segue la meditazione dei Progenitori e la decisione di formare l'uomo. Ma prima essi creano la flora e la fauna:

> Luego hicieron a los animales pequeños del monte, los guardianes de todos los bosques de la montaña, los venados, los pájaros, leones, tigres, serpientes, culebras, cantiles, guardianes de los bejucos[49].

---

[47] *Popol-Vuh,* in *Literatura Maya,* op. cit., pp. 12-13.

[48] *Ibi,* p. 13.

[49] *Ibi,* p. 14.

All'uomo pervengono per tentativi successivi d'incantesimo, tutti falliti, fino a quando, finalmente, in vista dell'alba, decidono di creare esseri veramente obbedienti, rispettosi, che li lodino e li adorino, li mantengano e li alimentino. Dapprima impastano l'uomo con fango, ma la creatura si rivela inconsistente, non ha intelligenza, non si muove e perciò viene distrutta. Nel successivo tentativo gli dèi creano uomini di legno, fantocci che solamente assomigliano all'uomo: si muovono, è vero, si moltiplicano e parlano come l'uomo, ma sono privi di anima, non hanno intelligenza, non si ricordano di chi li ha creati, camminano senza rotta, carponi. Anch'essi vengono distrutti. È il momento del diluvio; descrivendo il tragico evento il testo adotta un tono intensamente drammatico:

> Una inundación fue producida por el Corazón del Cielo; un gran diluvio se formó, que cayó sobre las cabezas de los muñecos de palo. [...]
> [...] se oscureció la faz de la tierra y comenzó una lluvia negra, una lluvia de día, una lluvia de noche[50].

È quando avviene la rivolta degli animali e delle cose, che gli uomini di legno avevano reso loro schiavi[51].

Finalmente, in un terzo tentativo, gli dèi creano, mescolando mais bianco e mais giallo, coloro che compiutamente li onoreranno e nutriranno, gli uomini veri, dotati d'intelligenza come i loro creatori:

> Poco faltaba para que el sol, la luna y las estrellas aparecieran sobre los Creadores y Formadores.

[50] *Ibi*, p. 17.

[51] *Ibi*, pp. 18-19.

> De Paxil, de Cayalá, así llamados, vinieron las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas.
> Estos son los nombres de los animales que trajeron la comida: Yac, Utiú , Quel y Hoh. Estos cuatro animales les dieron la noticia de las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, les dijeron que fueran a Paxil y les enseñaron el camino de Paxil.
> Y así encontraron la comida y ésta fue la que entró en la carne del hombre creado, del hombre formado; ésta fue su sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz por obra de los Progenitores[52].

La creazione dell'uomo appare un evento felice, ma è piuttosto una soddisfazione degli dèi al segno, come per il mondo náhuatl, dell'egoismo. Infatti, come l'uomo dell'area messicana, quello del mondo maya è sottoposto all'arbitrio delle divinità. Se la creazione dell'essere umano rivela, per i tentativi falliti, una sconcertante limitatezza, appare inesplicabile come gli dèi diano vita a esseri dotati pericolosamente di intelligenza pari alla loro, tanto che subito reagiscono crudelmente:

> Entonces el Corazón del Cielo les echó un vaho sobre los ojos, los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo. Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca, sólo esto era claro para ellos.
> Así fue destruida su sabiduría y todos los conocimientos de los cuatro hombres, origen y principio [de la raza quiché][53].

Il fascino del *Popol-Vuh* sta soprattutto in queste pagine, dove la sacralità della creazione si trasforma in dramma per l'essere creato. Si spiega, perciò, il senso di fatalità che dominò anche i popoli dell'area meso-americana.

---

[52] *Ibi*, pp. 61-62. *Yac* = gatto selvatico; *Utiú* = coyote; *Quel* = pappagallino verde; *Hoh* = corvo.

[53] *Ibi*, p. 64.

Complementare del *Popol-Vuh* è il *Título de los Señores de Totonicapán,* sintesi della storia del popolo quiché e delle sue migrazioni, fino all'epoca del re Quicab. L'opera risale al 1554, ma la si conobbe solo nel 1834, anno in cui fu tradotta. Perduto il manoscritto originale, il testo è pervenuto solo nella traduzione.

Rilevante è nella produzione "letteraria" maya il teatro, strettamente legato al rito. Come nel mondo náhuatl anche in quello maya il teatro implicava danza, pantomima, canto. Benché non siano pervenuti documenti diretti, i frati ne trattano con insistenza nelle varie cronache intorno alle popolazioni americane con le quali vengono in contatto: così il padre Olmos e lo stesso Landa per l'area maya.

Presto la presenza spagnola contaminò l'espressione indigena e quanto ci è pervenuto lo dimostra, ma certamente la sostanza di fondo del poco che è giunto fino a noi è anteriore alla conquista. È il caso del *Baile de los gigantes* e del *Güegüence* o *Macho-ratón,* dramma-balletto del Nicaragua, che segna il primo contatto tra il teatro dei *mitotes* e degli *areítos* e quello ispanico, di Juan del Encina e di Lope de Rueda[54].

Il mondo maya-quiché ci ha trasmesso nel teatro un testo di grande afflato poetico, il *Rabinal Achí,* dramma anteriore alla conquista spagnola[55]. L'opera fu conosciuta anche come *Baile del tun,* vale a dire del tamburo sacro, e la si continuò a rappresentare in Guatemala anche in epoca coloniale. I maya-quiché si tramandarono mnemonicamente il testo e solo nel 1850 un attore, l'indio Bartolo Ziz, lo dettò all'abate Brasseur de Boubourg, che lo tradusse in francese. Più tardi il Raynaud ne curò una nuova versione.

---

[54] Per un'edizione moderna del *Güegüence* cfr. José Cid Pérez-Dolores Martí de Cid, *Teatro indio precolombino,* Madrid, Aguilar, 1964.

[55] Cfr. il testo del *Rabinal Achí* ibi

Il *Rabinal Achi* è un dramma intensamente poetico, in quattro atti. L'azione si svolge alternativamente davanti a una fortezza e dentro di essa. Personaggi principali sono il "Varón de Rabinal" e il "Varón de los Queché", suo sfidante. Il guerriero quiché è un essere terribile, che già ha diffuso morte e rovina nei dintorni; ma Rabinal riesce a farlo prigioniero, quindi lo lega a un albero, con la promessa che lo rimetterà in libertà se il suo capo "Cinco-Lluvia" gliene darà il permesso. Questi è d'accordo, purché il prigioniero gli renda omaggio, cosa che il quiché si rifiuta di fare, con arroganza e minacce. Viene, perciò, condannato a morte, ma prima gli si permette di soddisfare alcuni desideri, come avere del cibo, sfidare alcuni guerrieri, ottenere una fanciulla. Il condannato vorrebbe anche avere duecentosessanta giorni e duecentosessanta notti per accomiatarsi dalle sue valli e dai suoi monti, ma ciò gli viene negato; allora si abbandona ai cavalieri Aquila e Giaguari e dopo un lungo discorso di commiato li sprona a compiere il loro dovere: viene portato, quindi, alla pietra del sacrificio. Il tutto conclude con un coro.

I caratteri dei personaggi sono abilmente definiti. Entrambi i guerrieri sono esempi di interezza e di coraggio; il vinto è prode e altero, con un alto senso dell'onore, ma anche abile e malizioso. Il Capo "Cinco-Lluvia" è personaggio che esercita con discrezione il potere. Ciò che più colpisce è l'atteggiamento fiero del guerriero vinto.

Leggendo quest'opera si varca realmente la soglia di un mondo misterioso e sconosciuto, si entra in contatto con una mentalità assai diversa da quella occidentale, ma che presenta sentimenti e atteggiamenti perfettamente comprensibili all'europeo: la dignità, il patriottismo, la "caballerosidad" e la probi-

tà sottolineate dal Liano[56], il quale vede nel dramma la riflessione davanti alla vita, all'uomo e al destino, un senso profondo "de lo trágico humano":

> toda la obra está apuntada hacia esa muerte. No hay dioses que lo ordenen: es, simplemente, el devenir vital el que condena al héroe. Y, delante de esa tragedia, de esa larga agonía del que se despide nostálgico de su tierra y de las cosas de su tierra, nada podemos hacer, sino levantar una muralla de preguntas sin respuesta, tal y como lo hacemos delante del misterio de nuestra propia vida[57].

Testo di grande poesia il *Rabinal Achí* che, pur conosciuto in epoca tarda, come il *Popol-Vuh*, nonpertanto è frutto di un momento che precede l'arrivo degli spagnoli sul suolo americano e rappresenta, quindi, come la poesia dell'area náhuatl, lo spirito di un mondo con il quale avviene l'incontro-scontro tra europei e americani nell'epoca che va dall'Età Media al Rinascimento.

Le civiltà dell'area náhuatl e maya-quiché fecero sentire la loro influenza anche su altri popoli dell'antica America, fino all'istmo di Panama e persino sulla meseta andina di Cundinamarca. Le varie civiltà del centro e del sud del continente americano non ebbero, tuttavia, pari sviluppo artistico e civile. Solo nel "Tawantinsuyu", cioè nell'esteso impero incaico, che andava dall'Ecuador al Perù, alla Bolivia, a parte del Cile, a regioni dell'attuale Argentina, troviamo una civiltà che può essere posta sul piano di quella del mondo messicano e maya.

---

[56] DANTE LIANO, *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, Roma, Bulzoni Editore, 1984, pp. 22-30.

[57] *Ibi*, p. 30. Intorno alla letteratura maya cfr. anche C. VILLANES - I. CÓRDOVA, *Literaturas de la América precolombina*, Madrid, Istmo, 1990; M. DE LA GARZA, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México, UNAM, 1978.

I primi abitanti del territorio menzionato pare fossero gente proveniente dalla Polinesia, ma anche maya-quiché, secondo alcuni, giunti in quelle terre via mare. Nel nord dell'impero che fu poi degli Incas, si era sviluppata una cultura progredita, quella dei *chimus*; nel sud era fiorita la cultura dei *chinchas*. I primi parlavano il *quechua*, i secondi il *mochicha*. Le due popolazioni vissero ora in lotta, ora alleate, ora soggette l'una all'altra. Eccellevano nell'arte tessile e nell'oreficeria; avevano divinità che non esigevano sacrifici umani: il dio principale dei chinchas era quello della terra, creatore dell'agricoltura, mentre il dio dei chimus, popolo di marinai e di pescatori, era il dio del mare.

Sull'altopiano andino del Titicaca era esistita un'altra civiltà, della quale restano, unica memoria, grandiosi monoliti, mentre al nord di Tiahuanaco, nella parte montuosa del paese, rovine di città fanno supporre altre presenze civili. Sembra, comunque, che una decina di civiltà si fossero succedute nei territori che vanno dall'Ecuador alla Bolivia, quando comparvero nella valle del Cuzco gli *incas*, i quali, verso il secolo XIV, assoggettarono tutte le popolazioni di quell'area, fondando il maggior impero dell'America precolombiana, che unificarono attraverso la lingua quechua.

L'origine degli incas fu circondata da auree leggende: essi si dicevano figli del Sole, quindi di origine divina. Il primo Inca fu Roca, l'ultimo Huayna Capac, che alla sua morte divise l'impero tra i due figli, Huáscar e Atahualpa, presto impegnati in una sanguinosa guerra civile, che ancora continuava al momento dell'arrivo sulle coste peruviane degli spagnoli di Francisco Pizarro.

L'organizzazione politico-religiosa-sociale dell'impero incaico fu perfetta, tale da superare per molti aspetti quella degli stati messicani e meso-americani. Nell'architettura e nell'arte gareggiarono con le più raffinate e grandiose espressioni dell'area náhuatl

e maya. Per quanto concerne la letteratura, al contrario, non lasciarono documenti scritti. Gli incas non conoscevano, infatti, la scrittura, né fonetica, né pittografica, anche se alcuni studiosi sostengono che i *quipus* potevano essere non solo usati per la contabilità, ma come indicatori storici e religioso-letterari per quanto veniva tramandato mnemonicamente. L'Inca Garcilaso riferisce che il gesuita Blas Valera, sua principale fonte, trovò leggende e versi nei "ñudos y cuentas de unos anales antiguos que estaban en hilos de diversos colores", che "la tradición de los versos y de las fábulas se la dijeron los indios contadores que tenían cargo de los ñudos y cuentas historiales", e spiega che le composizioni di tema lirico erano costituite da pochi versi, perché la memoria li ritenesse più facilmente, ma molto compendiosi, "como cifras" [58].

Per la letteratura quechua ci si deve affidare esclusivamente a quanto hanno tramandato cronisti e religiosi, spagnoli e indigeni. Le fonti di maggior rilievo, più che i *Comentarios Reales* dell'Inca Garcilaso, sono Cieza de León, autore dell'opera *Del Señorío de los Incas,* Cristóbal de Molina, che raccolse le *Fábulas y ritos de los Incas,* l'indio Juan de Santa Cruz Pachacuti, autore della *Relación de las Antigüedades deste Reyno del Pirú,* Martín Morúa, che scrisse l'opera *Orígenes de los Incas,* l'indio Felipe Guamán Poma de Ayala, al quale si deve *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno.* In seguito, studiosi della civiltà quechua raccolsero, anche in epoche recenti, documenti letterari dalla viva voce delle popolazioni indie, ma in essi appare difficile attingere ciò che affonda realmente le radici nel mondo preispanico.

[58] GARCILASO DE LA VEGA, INCA, *Comentarios Reales,* L. II, Cap. XXVII, in *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega,* Madrid, BAE, 1960, II, p. 80. Sull'argomento cfr. anche ANITA SEPPILLI, *La memoria e l'assenza. Tradizione orale e civiltà della scrittura nell'America dei conquistadores*, Bologna, Cappelli, 1979, p. 34.

La documentazione dei cronisti citati offre di per sé una messe piuttosto consistente. Per quanto concerne la poesia, vari erano i generi, dei quali il più importante era lo *jailli*, inno di argomento sacro, guerriero e agricolo, preminente in un popolo profondamente religioso, conquistatore e dedito al lavoro della terra. Inni erano rivolti a Wiracocha, al Sole, alla Luna, alla Pachamama, la terra, a una infinità di idoli o *wak'as*, venerati nel vasto impero.

Numerosi canti a Wiracocha sono stati raccolti dai cronisti. Juan de Santa Cruz Pachacuti tramanda un suggestivo inno con cui l'Inca Manco Capac impetrava la protezione del dio, con un senso di totale smarrimento, proprio dell'uomo che, non vedendo segni tangibili della partecipazione divina alla sua vita, pensa alla morte, condizione che finalmente gli permetterà di contemplare il dio:

Óyeme,
tú que permaneces
en el océano del cielo
y que también vives
en los mares de la tierra,
gobierno del mundo,
creador del hombre.
los señores y los príncipes,
con sus torpes ojos
quieren verte.
Mas cuando yo pueda ver,
conocer y alejarme,
y comprender,
tú me verás
y sabrás de mi.
El Sol y la Luna,
el día y la noche,
el tiempo de la abundancia
y del frío están regidos

y al sitio dispuesto
y medido llegarán.
Tú, que me mandaste
el cetro real,
óyeme
antes de que caiga
rendido y muerto.

Abbondante dovette essere presso gli incas la poesia amorosa, *arawi* privi, sembra, di note erotiche. Guamán Poma de Ayala ne trascrive alcuni esempi intensamente lirici, come il seguente:

Si fuera flor de chiuchercoma,
hermosa mía,
en mi sien y en el vaso de mi corazón
te llevaría.

Si tratta sempre di composizioni brevi, ricche di metafore. Tre *arawis* compaiono anche nel dramma *Ollantay*[59]; felice è il secondo, lamento per un bene perduto:

¿Dónde, paloma, están tus ojos,
dónde tu pecho delicado,
tu corazón que me envolvía en su ternura,
tu voz que con su encanto me embriagaba?

Delicato anche il terzo *arawí*:

Sus suaves manos de choclo en cierne
siempre acarician.

[59] Per il testo dell'*Ollantay* cfr. J. Cid Pérez - D. Martí de Cid, *Teatro indio precolombino*, op. cit.

Pero sus dedos al deslizarse
vuélvense escarcha.

Altre forme poetiche includevano il canto e la danza. Il *wawaki* aveva struttura di dialogo, mentre il *taki*, tipo di poesia che si ritiene più diffuso e di tematica più ampia, era solamente cantato. Secondo alcuni l'espressione lirica più completa dell'indio quechua fu il *wayñu*, che contemplava musica, poesia e danza. La gioia si manifestava nella *quashwa* con il canto, al suono della *quena*. Un tipo di poesia burlesca era l'*arauway*, mentre la *wanka* era una sorta di elegia che si avvaleva di uno scenario ambientale.

Questi generi poetici si avvicinavano per certi aspetti alla rappresentazione drammatica, assai coltivata presso gli Incas, se stiamo ai cronisti. L'Inca Garcilaso nei *Comentarios Reales,* allude a tragedie e commedie che gli *amautas*, filosofi, componevano e rappresentavano nelle solennità davanti all'imperatore e alla sua corte; aggiunge che gli attori non erano "viles", ma Incas e gente nobile, *curacas* e capitani; specifica ancora che i temi erano relativi all'agricoltura, alla casa, alla famiglia e non si rappresentavano farse disoneste, vili e basse, ma "todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar"[60].

In qualche caso i cronisti indicano anche i titoli di talune rappresentazioni drammatiche indigene, ma dell'epoca preispanica nulla ci è pervenuto direttamente, se si eccettua il dramma *Ollantay,* la cui scoperta è, peraltro, piuttosto tarda: le

[60] GARCILASO DE LA VEGA, INCA, *Comentarios Reales,* op. cit., L. II, Cap. XXVII, in *Obras Completas del Inca Garcilaso,* cit., II, p. 79.

prime notizie intorno all'opera risalgono al 1837. Il dramma fu attribuito dapprima al sacerdote Antonio Valdés, vissuto tra il secolo XVIII e il XIX, a Sicuani; successivamente varie correnti si sono formate tra gli studiosi intorno all'origine e all'attribuzione dell'opera: alcuni, infatti, la ritengono un dramma composto in periodo incaico, altri propendono per l'epoca coloniale, mentre altri ancora pensano si tratti di una tradizione precolombiana trasformata da qualche meticcio o da qualche creolo in opera teatrale. Vi è anche chi ritiene trattarsi di un dramma incaico sul quale si sono esercitate nel tempo decisive influenze e modificazioni ispaniche e che con tali caratteristiche accentuate sia pervenuto a noi.

Dei primi anni della conquista è il dramma *Atahualpa,* ancor oggi rappresentato dagli indios della valle di Cliza e raccolto dallo scrittore Mario Unzueta[61]. La drammaticità dell'opera è intensa, come lo è la poesia tragica che tratta delle ultime vicende dell'imperatore, allorché, entrati nel territorio incaico gli spagnoli, fu fatto prigioniero e successivamente ucciso. Di particolare rilievo il senso disperato del pianto delle *Ñustas* alla morte del loro signore, dura accusa all'inumanità e alla cupidigia degli invasori.

Nelle testimonianze incaiche relative alla conquista si fa largo un accentuato disprezzo per l'avidità dei conquistatori, ritenuti per qualche tempo, anche in quest'area, discendenti dal dio Viracocha. Il senso della fatalità, la coscienza della fine, dominano ogni testimonianza, malgrado l'impero degli Incas abbia resistito ancora più di quarant'anni nel ridotto di Wilcabamba. Nella toccante elegia quechua in morte di Atahualpa si coglie l'orfanezza di tutto un mondo:

---

[61] Si veda il dramma *Atahualpa* in E. BENDEZÚ, *Literatura Quéchua,* op. cit.

Enriquecido con el oro del rescate
el español.
Su horrible corazón por el poder devorado;
empujándose unos a otros,
con ansias cada vez más oscuras,
fiera enfurecida.
Les diste cuanto pidieron, los colmaste;
te asesinaron, sin embargo.
Sus deseos hasta donde clamaron los henchiste
tú solo:
y muriendo en Cajamarca
te extinguiste.

Se ha acabado ya en tus venas
la sangre;
se ha apagado en tus ojos
la luz;
en el fondo de la más intensa estrella ha caído
tu mirar.

Gime, sufre, camina, vuela enloquecida
tu alma, paloma amada;
delirante, delirante, llora, padece
tu corazón amado.
Con el martirio de la separación infinita
el corazón se rompe.
El límpido, resplandeciente trono de oro,
y tu cuna;
los vasos de oro, todo,
se repartieron.

Bajo extraño imperio, aglomerados los martirios,
y destruidos;
perplejos, extraviados, negada la memoria,
solos;
muerta la sombra que protege;
lloramos;

sin tener a quién o a donde volver,
estamos delirando.

¿Soportará tu corazón,
Inca,
nuestra errabunda vida
dispersada,
por el peligro sin cuento cercada, en manos ajenas,
pisoteada?

Tus ojos que como flecha de ventura herían,
ábrelos;
tus magnánimas manos
extiéndelas;
y en esa visión fortalecidos
despídenos.

Il passo, stupendo nella versione del grande romanziere e studioso peruviano della civiltà quechua, José María Arguedas, riproduce efficacemente il clima di frustrazione che dovette cogliere il mondo inca alla morte del sovrano, con il crollo improvviso delle istituzioni civili e religiose sulle quali per secoli si era retto[62].

Le letterature dell'antica America impongono, al disopra del clima genesico, il senso di un universo infelice che presenzia la propria fine[63].

[62] Intorno alla letteratura quechua cfr. anche: Luis E. Valcárcel, *Ruta cultural del Perú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945; Jesús Lara, *La poesía quechua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947; José Alcina Franch, *Floresta de la América indígena*, op. cit.; José María Arguedas, *Poesía Quechua*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965.

[63] Si vedano ancora: M. León-Portllla, *El reverso de la conquista*, México, Editorial J. Mortiz, 1964; Idem, *Crónicas indígenas. Visión de los vencidos*, Madrid, Historia 16, 1985 ; Georges Baudot - Tzvetan Todorov, *Récits aztèques de la Conquête*, Paris,

Il loro recupero, avvenuto in epoche diverse, ma in particolare durante il primo secolo della presenza ispanica in America, attesta, con l'impegno di conoscenza, un fondamentale rispetto per la cultura dei popoli indigeni, nonostante le distruzioni della conquista. Perciò ha potuto salvarsi e rivivere un mondo che sembrava sprofondare nel silenzio, divenuto, invece, con il tempo, parte feconda di quella cultura ispano-americana della quale Medioevo e Rinascimento hanno posto solide basi.

Editions du Seuil, 1983; NATHAN WACHTEL, *La visión des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole,* Paris, Gallimard, 1971; EDMUNDO GUILLÉN GUILLÉN, *Visión Peruana de la Conquista (La resistencia incaica a la invasión española),* Lima, Editorial Milla Batres, 1979; EDUARDO SUBIRATS, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

Finito di stampare nel
mese di luglio 2003
presso la
TIPOLITOGRAFIA
G. DOLGETTA
da
SARNO

Progetto "**Mediterraneo/America Latina**"
in collaborazione con
Assessorato ai Rapporti con i Paesi del Mediterraneo
Regione Campania